LA MUSIQUE ÉTHIOPIENNE

Par M. MONDON-VIDAILHET

CONSEILLER D'ÉTAT DE L'EMPIRE D'ÉTHIOPIE
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES LANGUES ORIENTALES

S'il nous fallait juger la musique éthiopienne d'après la réputation que lui ont faite les voyageurs, les explorateurs et même les savants, à commencer par J. Ludolf[1], il semblerait paradoxal de s'en occuper.

Les Pères de la Compagnie de Jésus, qui en ont parlé les premiers, ou du moins qui sont les premiers dont nous ayons pu recueillir l'opinion à cet égard, la traitent de la façon la plus dédaigneuse. « Bien que (les Abyssins), disent-ils, jouent de divers instruments et crient, en chantant, autant qu'ils le peuvent, les oreilles des auditeurs ne sauraient s'accommoder de leur musique. » Tel est le jugement, certes peu enthousiaste, je le reconnais, qu'on trouve dans le Bulletin de l'année 1624-25 des Actes de la Compagnie. Si sévère qu'on puisse le juger, il n'a pas semblé trop injuste aux divers voyageurs qui nous ont entretenus des choses de l'Ethiopie.

Une des missions scientifiques les plus importantes qui aient été envoyées en Abyssinie, celle de Th. Lefebvre, Petit et Quentin-Dillon, traite la musique éthiopienne un peu plus avantageusement dans le rapport qui accompagne la relation de cet intéressant voyage. « La musique des Abyssins, y est-il dit, est monotone comme celle des Indiens, desquels elle paraît venue; mais quand on est assez instruit pour comprendre les paroles auxquelles cette musique s'adresse, on ne laisse pas d'y trouver un certain charme. »

Je dois ajouter que les Européens que j'ai rencontrés en Abyssinie, au cours de sept années de séjour, semblaient être tout à fait de l'avis des pères jésuites et manifestaient un profond étonnement lorsque je me permettais d'insinuer que la musique éthiopienne méritait qu'on s'occupât d'elle, surtout la musique religieuse, à laquelle leurs organes auditifs se montraient particulièrement réfractaires. J'étais en cela de l'avis de notre éminent compatriote Antoine d'Abbadie, dont j'ai pu constater la sûreté de jugement chaque fois qu'il traite de choses d'Abyssinie, et il m'était bien permis de n'être pas du leur, en pensant aux appréciations tout aussi malveillantes à l'égard de la musique chinoise et japonaise émises par la plupart des voyageurs qui s'en sont occupés. Leur caractère trop superficiel m'a toujours inspiré quelques réserves. Elles sont d'ordre purement physiologique, et je m'abstiendrai ici de les exprimer. Aussi bien, serait-il fort malaisé de les exposer clairement. Il me suffira de rappeler que les Japonais et les Chinois sont tout aussi peu enthousiastes de notre musique que nous pouvons l'être de la leur. On ne peut nier cependant qu'on ait affaire ici à des peuples parvenus à une civilisation supérieure et à un développement artistique exceptionnellement remarquable. — Peut-être n'y a-t-il au fond, entre leur façon de concevoir l'esthétique musicale et la nôtre, que le même écart qui existe entre leur idéal en matière de peinture et de sculpture et celui que nous concevons nous-mêmes. Quoi qu'il en soit, pour m'en tenir aux seuls Abyssins, qu'il me suffise de dire que ceux-là mêmes qui sont venus chez nous, qui ont vécu parmi nous, et ont souvent entendu les œuvres de ceux de nos musiciens que nous apprécions le plus, n'ont guère goûté devant moi que les sons graves de l'orgue ou les mélopées les moins compliquées de nos instruments à cordes. Rentrés dans leur pays, ils éprouvaient une sorte de ravissement lorsqu'ils entendaient de nouveau les accents de leurs instruments rudimentaires, ou retrouvaient, avec les danses de leurs prêtres, les étranges mélopées de leurs cérémonies ecclésiastiques.

Il entre ici, sans doute, d'autres éléments d'appréciation que ceux qui touchent à l'art musical lui-même; il faut tenir compte d'une sorte de nostalgie, comme celle qui s'emparait des Suisses d'autrefois, lesquels, revenus dans leur pays, après avoir séjourné longtemps à Paris en qualité de gardes du corps de nos rois, éprouvaient une émotion profonde lorsqu'ils entendaient de nouveau le *Ranz des Vaches*. Je n'insisterai donc point. Je crois cependant qu'il y a dans la musique des peuples quelque chose d'adéquat à leur génie particulier, je dirais presque à l'aspect physique de leur pays, et, pour m'en tenir aux Abyssins, j'en retrouve l'expression dans les écarts violents qui rompent la monotonie ordinaire de leurs mélopées. J'y retrouve leur caractère, fait à l'image de leurs immenses plateaux, qui, vus de quelques sommets, ressemblent à des plaines infinies et qui, lorsqu'on essaye de les parcourir, vous secouent à chaque instant en des descentes vertigineuses et des montées essoufflantes, dont le reflet moral se retrouve dans le caractère de ce peuple, fait des contrastes les plus déconcertants, et même dans les habitudes des animaux de ces régions.

Je n'ai parlé jusqu'à présent que de la musique des Abyssins, qui sont la race dominante de l'empire

1. *Historia Aethiopiæ*. Francfort, 1681.

d'Ethiopie. Je ne puis, cependant, au point de vue physiologique, passer sous silence un fait qui mérite quelque réflexion. Alors que l'on a jugé si sévèrement la musique des Abyssins, qui ont une vieille civilisation, un art général qui se rattache au nôtre par tant de côtés, si bien que les Abyssins nous apparaissent comme un essaim européen perdu au milieu de la barbarie africaine la plus complète, — la musique des populations presque sauvages qui les entourent présente moins de contraste avec notre conception musicale. Les mélodies des Somalis trouvent notre ouïe moins rebelle que celles des Abyssins, et quant aux Dankalis ou Danakil, peuple véritablement sauvage qui sépare l'Abyssinie des côtes de la mer Rouge, j'ai été frappé du charme qu'ils trouvaient à notre musique et de leur aptitude à saisir et même à rendre nos mélodies les plus délicates. Les tonalités de leurs chants nationaux se rapprochent bien plus des nôtres que celles des Abyssins. Et, cependant, vous ne trouveriez dans tous ces pays, aussi grands que la France, rien qui ressemble à une éducation musicale; il ne semble même pas que ces populations aient eu, comme les Abyssins, de longs contacts avec les populations de l'Yémen, qui leur font face sur la côte d'Asie, car les Danakil sont bien plutôt des Berbères que des Sémites. Ils n'ont pas d'instruments de musique ; du moins, je n'en ai jamais vu un seul au cours de mes voyages, et j'ai cependant traversé plusieurs fois toutes ces régions.

Les Gallas, dont la conception musicale se rapproche davantage de celle des Abyssins, ont quelques instruments de musique, encore plus rudimentaires que ceux de leurs voisins. Si bien que, si l'on s'en tient à ces régions, on peut faire cette observation assez inattendue que plus on se trouve en pays barbare et moins la musique nous semble l'être, au premier abord.

En tout cas, et quelle que soit l'appréciation donnée sur la musique abyssine par les voyageurs qui l'ont entendue, on ne saurait contester qu'elle existe avec un caractère fort tranché, et c'est déjà quelque chose.

J'ai déjà dit qu'il serait désirable que des spécialistes pussent aller l'étudier sur place. Je ne saurais avoir la prétention de les remplacer. Je crois même que l'étude sérieuse du plain-chant éthiopien exigerait un long travail, peut-être hors de proportion avec sa valeur réelle. Ma seule ambition, en écrivant ces pages, dont j'eusse désiré voir confier la rédaction à de plus compétents que moi, — et je n'éprouve aucune vanité à penser qu'il n'en existe peut-être pas en ce moment, — est précisément de faciliter les voies aux érudits musiciens qui seraient tentés de se livrer à cette étude. J'ai cherché à condenser tout ce que j'ai pu apprendre moi-même sur la musique abyssine, en y ajoutant quelques indications qui avaient déjà été fournies en particulier par Villoteau, le seul musicien professionnel, à ma connaissance, qui s'en soit occupé. J'espère que ces notes pourront servir à ces explorateurs spécialistes, en leur évitant les premiers tâtonnements, et surtout en leur fournissant les termes abyssins qui pourraient les aider dans leurs recherches, toujours rebutantes lorsqu'on ignore complètement la langue du pays que l'on visite. Mon but est donc très modeste, et je serais heureux de pouvoir constater ses premiers résultats.

I

Chant. — La musique abyssine est, comme la nôtre, vocale ou instrumentale. La musique vocale est ou profane ou liturgique. Musique vocale et musique instrumentale se confondent quelquefois, c'est-à-dire que le chant est souvent accompagné par des instruments.

Examinons d'abord la musique profane, qui se résume dans le mot *Zafan*[1], signifiant à la fois « chant » et « danse », car en Abyssinie, comme chez tous les peuples qui n'ont qu'un art général encore rudimentaire, les deux ne se séparent guère. Le *Zafan* est l'expression qui rend le mieux l'ensemble de la musique populaire, et celle-ci a pour caractéristique de n'avoir aucun rapport avec la musique instrumentale, à moins qu'on ne veuille considérer comme telle les accompagnements par des battements de mains, ou une détermination rythmique appuyée par un instrument quelconque, remplaçant le tambourin.

Toute cette musique est intimement liée soit à la danse, soit à la poésie. La danse a d'ailleurs, en Abyssinie, un caractère particulier, surtout la danse des femmes. Il est probable que l'influence religieuse qui, ici comme dans l'Egypte chrétienne, a révélé un caractère ascétique fort accentué, s'est montrée hostile aux danses antiques, regardées comme un instrument de perdition. Les prêtres catholiques qui sont venus dans le pays n'ont certes rien fait pour contrarier cette tendance. Si bien qu'on peut considérer la danse véritable, telle que nous la concevons, comme n'existant pas en Abyssinie, sauf dans le Godjam, et encore sont-ce les hommes qui s'y livrent. Les femmes dansent la « danse du cou », sorte de déhanchement disgracieux de la nuque allant d'arrière en avant et entraînant un certain mouvement des seins. Les femmes se tiennent debout, et n'ajoutent à ce monotone mouvement qu'une légère inflexion du genou. Comme je l'ai dit, le battement des mains ou d'un tambourin rudimentaire, — une casserole en tient lieu dans les maisons occupées par les Européens, — est le seul accompagnement de ces chants, presque toujours composés par les femmes, généralement très courts, et qui se terminent le plus souvent par des cris joyeux de *lélé*, ce qui leur a fait donner le nom de « chants de *lélé* », dans lequel il serait facile de retrouver le Hallel sémitique (*alleluya*).

Ce sont ces chants des femmes qui ressemblent le plus à nos chants rustiques de l'Europe. Les femmes y célèbrent leurs maris, leurs amants, les soldats et les chefs en renom, leurs maîtres surtout, car ce sont presque toujours les domestiques qui les composent, et je dois dire que, au point de vue poétique, c'est là que j'ai trouvé les plus attrayantes inspirations. Toute cette musique est chorale, mais homophone. Elle prend une certaine importance lorsqu'il s'agit de célébrer les hauts faits d'un guerrier illustre ou d'un chasseur d'éléphants. J'ai remarqué de ces chants qui étaient d'une contexture particulière. Une femme et un homme chantaient un verset, le chœur redisait le refrain, et le tout se terminait par un chant où, successivement, les voix se taisaient, produisant un *diminuendo*, qui n'était pas exécuté sans habileté, et qui avait un certain charme.

D'un art plus élevé sont les *Leqso*, qui jouent un

1. J'ai adopté dans la transcription des mots abyssins l'orthographe éthiopienne ou amharique en suivant les règles que j'ai eu l'occasion d'exposer moi-même dans ma *Grammaire de la langue abyssine* (amharique). Imprimerie Nationale, Ernest Leroux, 1890.

rôle extraordinaire dans la production littéraire de l'Abyssinie. Les *Leqso* sont des sortes de complaintes, chantées par une seule personne, rarement suivies d'un chœur, composées à l'occasion d'un deuil ou d'un événement plus ou moins tragique. Les *voceri* de la Corse et de la Sardaigne existent en Abyssinie; ils n'expriment que la douleur ou la vengeance. Ce sont encore les femmes qui les chantent; mais le leqso est pour les Abyssins une œuvre d'art. Il s'agit d'enchaîner dans un distique, ou bien dans une sorte d'élégie, un ou plusieurs jeux de mots, parfois macabres, à l'adresse d'un des grands de ce monde. Dit d'une certaine façon, le distique semble célébrer la vertu du personnage; allongez le son d'une lettre, modifiez une consonne douce ou une consonne forte, et l'injure apparaît, souvent mordante, parfois cruelle. Ce concettisme est extrêmement apprécié en Éthiopie, et ce sont les femmes de l'aristocratie qui y excellent le mieux. Tout cela est redit et chanté, selon l'importance qu'on y ajoute, en faisant ressortir le trait d'esprit qui s'y trouve. Quelques-unes de ces compositions font le tour de l'Éthiopie. Les Abyssins diraient volontiers qu'un leqso bien fait vaut mieux qu'un long poème.

Comme musique purement vocale, nous devons citer celle des *Lalibalotch,* pluriel de *Lalibald,* une des corporations certes les plus curieuses de l'Éthiopie, que l'on appelle aussi *Amind*. Ils doivent, dit-on, leur nom à Lalibalâ, l'un des anciens rois d'Éthiopie, de la famille *Zaghé,* qui les aurait organisés en corporation, à moins que ce ne soit de la ville de Lalibalâ, l'ancien Rohâ, qui a pris le nom du souverain dont nous venons de parler et qui y naquit.

Les *Lalibalds* sont des descendants de lépreux, ou peut-être même des lépreux, que la crainte populaire de voir se propager l'affreuse maladie a réduits à une condition à peu près semblable à celle où vivaient les *Cagots* ou *Capis,* dans notre vieille Gascogne. On sait que nos cagots ne pouvaient se mêler à la population, qu'ils avaient un quartier fermé par des chaînes, ne pouvaient se servir que de lavoirs particuliers, avaient dans les églises un coin spécial à eux réservé. Les Abyssins sont moins durs pour les lépreux, qui viennent mendier, en longues rangées d'éclopés, devant la demeure des grands. Mais les *Lalibalds* forment une congrégation chantante, que son nom rattacherait à l'un des plus grands rois d'Éthiopie, qui construisit les fameuses églises monolythes, existant encore dans une ville du Lasta qui porte aussi son nom. Les *Lalibalds* ont la permission de chanter la nuit, avant le lever du soleil, mais ils doivent disparaître avec l'apparition de l'astre du jour. Comme, sous le tropique, les nuits ont sensiblement la même durée que les jours, dès que le coq a lancé son premier salut à l'aube naissante, ils se livrent à leurs exercices artistiques. La plupart des habitations étant entourées d'une haie, ils viennent s'installer près de la grande porte et chantent leurs airs favoris, attendant que les serviteurs leur apportent les aumônes qui sont leur salaire. Les voix des femmes s'y marient avec la voix des hommes, en un duo, parfois en un trio, d'un genre particulier, les femmes chantant d'abord, puis les hommes, puis femmes et hommes. Ce n'est plus de la musique homophone. C'est une harmonie simple, généralement basée sur la tierce, dominée par une mélodie remplie de vocalises parfaitement exécutées. Est-ce l'heure matinale où les ténèbres commencent à s'effacer devant l'aube naissante? Est-ce la mélodie elle-même qui n'est pas sans mélancolie? Est-ce cette harmonie simple, mais parfaitement adaptée à ce chant des voix féminines? Je ne sais. Mais je dois dire que l'impression qu'on ressent est douce et triste, et je n'ai connu aucun Européen, même ceux qui se montraient le plus réfractaires à la musique abyssine, qui n'en parût plus ou moins ému.

Peut-on faire rentrer dans le cercle musical les chants des guerriers et leurs danses, qui n'ont guère de caractère que dans le Godjam, qui est la province où se sont le mieux entretenues les traditions artistiques de la vieille Abyssinie?

Il est bien certain que le chant joue un grand rôle dans l'existence guerrière des paladins de l'Éthiopie. Nulle part la bravoure n'est plus estimée; nulle part elle n'est plus vantarde et plus exubérante. L'Abyssin vainqueur éprouve le besoin de célébrer ses exploits. D'où le *fakard,* qui est l'expression la plus expansive de sa vantardise naturelle. En quelques strophes enflammées, il exprime ce dont il se croit capable et ce dont il juge les autres incapables. Tout cela ressemble beaucoup à ces chants où les guerriers d'Homère se complaisaient lorsqu'ils provoquaient leurs adversaires.

Au point de vue musical proprement dit, tous ces chants populaires manquent un peu d'ampleur et d'originalité; voici pourquoi : chaque année, ainsi que cela semble s'être pratiqué chez les Grecs, un certain nombre de mélodies, dues généralement à l'inspiration des femmes, prennent rang parmi les productions à la mode. Pendant une période déterminée, on y adapte des paroles nouvelles, selon le rythme qu'elles comportent. Une mélodie convient mieux aux alexandrins, une autre aux vers de dix pieds, une autre aux vers de neuf, huit pieds, etc. C'est une économie d'inspiration dont les Abyssins s'accommodent volontiers. Je ne vois guère que les *Lalibalds* qui, au point de vue artistique, méritent qu'on s'occupe d'eux; malheureusement, si leur situation attristante, si parfois même leurs talents relatifs éveillent les sympathies, l'horrible lèpre ancestrale ou personnelle dont ils portent les stigmates ne peut provoquer que la répugnance, d'autant plus que l'affreuse maladie se communique, dit-on, assez aisément. On comprend qu'on s'efforce d'éviter leur contact, si bien que l'élément le plus original de la musique contemporaine de l'Éthiopie ne resterait accessible qu'à des musiciens ayant un certain don d'héroïsme.

Comme tous les pays d'Orient, l'Éthiopie pleure bruyamment ses morts. Cet usage existe encore dans certaines parties de l'Europe; il n'a pas complètement disparu de la Sardaigne et de la Corse, où les *voceri* forment une grande partie de la littérature populaire, et il subsiste comme aux plus beaux jours dans l'Albanie, restée certainement le pays le plus original et le plus attaché aux mœurs antiques de notre vieille Europe, où tant de coutumes ont disparu devant la civilisation matérielle outrancière que traînent derrière eux nos chemins de fer. Les lamentations funèbres accompagnent toujours en Abyssinie la mort des gens d'importance, des vaillants guerriers, et il n'est pas rare de voir s'y associer des personnes de la famille. J'ai entendu des femmes célébrer ainsi, auprès du cadavre de leur époux, ou de leur fils, ou d'un parent, les vertus plus ou moins réelles qu'elles attribuaient au défunt. De véritables chœurs sont parfois organisés, et ce sont des chants interminables avec accompagnement d'une sorte de

tambourin, ou des battements de mains. On appelle généralement *moucho* ces chœurs improvisés où le coryphée, l'*amwdch*, entonne le couplet, généralement composé d'alexandrins, dont les hémistiches sont largement séparés et riment parfois entre eux. Le chœur répète le refrain, et ici se reproduisent ces effets d'*allontanando* ou de *diminuendo*, réalisés par l'abstention successive des divers chanteurs, jusqu'à ce qu'on n'entende qu'une seule voix dont le chant va en se mourant.

Ces sortes de chœurs sont appliqués souvent à des scènes de chasse, par exemple à l'occasion du triomphe d'un chasseur de lions ou d'éléphants, à son retour d'une expédition heureuse. Ils tournent même à la parodie et deviennent la reproduction de véritables affabulations, où l'on relatera une scène de famille, dont les acteurs seront généralement des singes, ou des souris, ou d'autres animaux de ce genre. Ces petites scènes amusent beaucoup les femmes et les enfants, et sont l'un des côtés les plus curieux de la musique populaire.

II

A côté de cette musique purement vocale, il y a la musique accompagnée par les instruments, et cet accompagnement détermine précisément le genre de la musique. A côté du *Zafan*, du *Leqso* et des chants des *Lalibalás*, — je ne parle pas pour le moment de la musique liturgique, — qui ont un caractère purement vocal, il y a les chants de *Massanqo*, c'est-à-dire accompagnés avec la viole; les chants de *Kerdr*, c'est-à-dire accompagnés avec le *Kerdr*, sorte de lyre ou cithare primitive, puis enfin les chants de *Baganná*, ou chants de lyre ou harpe abyssine, et à chacun de ces chants correspond un genre de poésie particulier.

Les chants de *Massanqo*, ou de viole, sont l'apanage presque exclusif des *Azmari*, qui forment une des confréries les plus extraordinaires de l'Ethiopie, dont les institutions ont tant de rapports avec celles de notre moyen âge, qu'on les croirait parfois calquées sur celles-ci. Et Dieu sait pourtant si, dans toutes les régions qui entourent ce pays, si curieux à tant de titres, il est rien qui rappelle notre vieille France! Au milieu de la barbarie musulmane, l'Abyssinie a donc gardé son bizarre aspect moyenâgeux, et les *Azmari* ne sont pas le moindre de ces traits de ressemblance. Ils représentent en effet nos *troubadours* ou *trouvères* avec une étonnante fidélité. Chanteurs ambulants au service des princes et des grands, ils vont, armés de leurs violes, imprévoyants amis du plaisir, vivant de leur esprit caustique ou gai, en enfants de la maison, mais parfois en enfants terribles. Leur langue acérée n'épargne par toujours le grand seigneur qui les héberge, surtout lorsqu'ils jugent que ses libéralités ne sont pas à la hauteur de leur verve endiablée. Il arrive même parfois que, malgré l'espèce d'inviolabilité dont ils jouissent, ainsi que cela arriva à Voltaire, quelque bâton vengeur s'abat perfidement à la brune sur leur dos amaigri. Ce sont les petits inconvénients d'un métier qui, pour être assez méprisé, comme l'a toujours été chez les grands seigneurs le métier d'histrion, n'en comporte pas moins quelques petits avantages. Les trouvères abyssins sont recherchés et redoutés pour leur esprit. Ils sont de toutes les fêtes, et partagent avec les clercs la réputation la moins surfaite de parasites. Comme la cigale, ils chantent tout l'été, et je ne serais point étonné que leur imprévoyance leur ménageât de durs hivers.

L'*azmari* improvise, sa viole à la main. Il improvise des chansons de gestes, des épithalames, et bien d'autres genres qui touchent à sa spécialité. Il mêle à toutes ses productions des jeux de mots, qui sont souvent admirés et toujours redoutés. Il excelle à dire à mots couverts de cruelles vérités. Il est la gazette chantante de l'Ethiopie. Parfois même, il ne manque pas de talent. Malheureusement, toute cette littérature et toute cette musique se ressentent de l'improvisation constante d'où elles sortent. Si bien que, en définitive, l'azmari a le sort de nos exécutants. A part quelques bons mots, il ne reste rien de lui. Quelques azmari exécutent sur leurs violes d'intéressants préludes, qui dénotent une virtuosité d'autant plus remarquable que l'instrument semble peu s'y prêter avec sa corde unique et sa structure rudimentaire.

Les chants de *Kerdr* ou de cithare passent pour être d'une inspiration plus élevée que ceux des azmari. La *Kerdr*, moins coûteuse ou plus facile à acquérir que la grande lyre ou harpe, la *Baganná*, est surtout l'instrument des pages et des lettrés. La *Baganná* est l'instrument des grands seigneurs. Nous aurons plus loin l'occasion de les décrire ; nous ne parlons en ce moment que des chants qu'ils accompagnent. Ces chants sont réputés graves, quel que soit le sujet auquel ils s'appliquent. Généralement, les chants de bagannâ sont de véritables cantilènes, œuvres d'assez longue haleine, où des démonstrations d'amour peu extatique pour la Vierge et tous les saints du paradis éthiopien tiennent lieu d'une inspiration lyrique élevée. Ces cantilènes rappellent aussi celles de notre moyen âge. Elles portent le même parfum de naïveté et d'ardeur religieuses; mais l'abominable calembour ne perd jamais ses droits en Ethiopie, et l'abus qu'on en fait est loin de compenser l'infériorité littéraire de productions auxquelles les plus hauts personnages de l'empire paraissent prendre un goût extrême.

III

Quant à la façon de chanter, si les hauts personnages qui se livrent au chant avec accompagnement de la lyre abyssine mettent une sorte de coquetterie à n'émettre que des sons graves et discrets, les azmaris, au contraire, cherchent, comme les gens de théâtre, à provoquer le plus d'enthousiasme dont leurs auditeurs sont susceptibles, en lançant des éclats de voix et en multipliant les floritures, qui semblent être la marque distinctive de la haute (?) musique abyssine. Ils doivent subir en cela l'influence de la musique liturgique, dont nous nous occuperons plus tard, et où elles jouent un rôle essentiel.

Ces éclats de voix, ces coups de gorge à la façon des chanteurs arabes, et ces floritures sont entremêlés de sortes de récitatifs rapides, et c'est surtout là que les paroles à double entente et les redoutables calembours se donnent libre carrière. De temps à autre, la voix de l'azmari s'arrête, et il prélude par un morceau de viole au nouveau couplet. En réalité, on voit que, comme nos trouvères et nos jongleurs du moyen âge, les azmari sont autant des musiciens que des poètes. Le nom même qu'ils portent signifie « chanteurs » en langue abyssine, ou amharique.

Quant au public, on comprendra qu'il ne puisse manifester par des applaudissements ou des sifflets le plaisir ou l'ennui que lui cause l'improvisateur.

Celui-ci est généralement attaché à la personne d'un grand seigneur; mais les azmari font des tournées, surtout chez les étrangers de distinction, dans l'espérance d'obtenir de sérieux pourboires. Inutile d'ajouter que leur gosier, perpétuellement desséché par de pareils exercices, est à la hauteur des absorptions les plus intempérantes, si bien que la grande faveur que ces trouvères de l'Ethiopie daignent vous faire en venant chanter à votre porte devient assez coûteuse, et que les étrangers se passent aisément de leurs visites, aussi bruyantes qu'intéressées. En réalité, le pourboire est l'applaudissement que prisent le plus les artistes abyssins.

Il y a aussi en Ethiopie des trouvères appartenant au sexe féminin. A l'époque où celui qui écrit ces lignes était en Abyssinie, une trouvère, nommée Tadigê, jouissait à la cour et à la ville d'une réputation extraordinaire. Bien que ses charmes eussent atteint une trop apparente maturité, elle était encore fort recherchée, tout autant que pourrait l'être chez nous une actrice en renom. Elle figurait aux cérémonies officielles, à cheval, laissant flotter au vent un long manteau bleu, tandis que d'un geste enflammé elle accentuait ses chants de guerre, ou de louanges en l'honneur de *Menilek*[1] et de ses illustres invités. C'était d'un effet on ne peut plus pittoresque. Je la retrouvai aussi dans des festins donnés par les plus grands seigneurs; une fois même, elle avait à ce point arrosé sa verve d'hydromel et de liqueurs fortes que la célèbre artiste manquait absolument de tenue. Elle portait cependant vaillamment la voile, étant faite depuis longtemps à ce métier-là. Tadigê jouait de plusieurs instruments, mais le plus apprécié n'était peut-être pas celui qui sert à l'accompagnement ordinaire des azmâri.

Bien qu'il semble que nous dussions nous occuper ici du plain-chant, ou, pour parler plus exactement, du chant liturgique éthiopien, nous croyons bien faire en renvoyant à la fin de cette étude ce que nous avons à en dire, ce chant ayant un caractère spécial et une notation particulière qui méritent qu'on lui réserve une place à part.

IV

Instruments de musique. — Nous nous occuperons d'abord des instruments de musique qui sont assez nombreux en Abyssinie. On peut les diviser comme les nôtres en instruments à percussion, instruments à vent et instruments à cordes: ceux-ci peuvent se diviser à leur tour en instruments à archet et instruments à cordes pincées.

Les instruments à percussion ont des formes diverses. Il en est surtout trois qui appartiennent à la famille des timbales ou des tambours. Ce sont le *Negârit*, le *Kabaro* et l'*Atamo*.

A tout seigneur tout honneur! Le *Negârit* est un des emblèmes distinctifs de l'autorité, un des signes de la puissance gouvernementale, qu'il partage avec une sorte de flûte, dite *Embiltâ* ou *Meçer-qânnâ*, et avec une trompette appelée *Qandâ* et plus généralement *Malakat*. Aussi appelle-t-on ces trois instruments les *Te'emerta Manghest*, « insignes du royaume ».

Le *Negârit* est une sorte de timbale, d'une grande sonorité, de forme hémisphérique, et recouverte d'une peau tendue par une courroie appelée *legoum*. La caisse de l'instrument est généralement en bois pour les fonctionnaires d'un ordre inférieur, en cuivre pour les hauts fonctionnaires, et en argent pour le souverain. On le frappe avec une baguette ou avec un maillet en bois. Son nom dérive du radical *nagara*, qui signifie « il parla », et, en effet, toutes les proclamations, tous les ordres publics sont précédés d'une ou plusieurs batteries de negârit. Pour les proclamations royales, qui sont lues devant la porte principale du palais royal, qui est en réalité une sorte de ville, avec des rues intérieures, des places et des jardins, le negârit est frappé quarante fois, à des intervalles de plusieurs minutes, si bien que la foule impatiente attend péniblement le dernier coup de timbale et déserte quelquefois. Dans d'autres circonstances, les batteries ont lieu sur la place des plaids, devant la terrasse où s'installe le souverain pour rendre la justice, ce qui est encore une de ses attributions spéciales.

Comme nous l'avons dit, on connaît l'importance des fonctionnaires à la forme du negârit, mais aussi et surtout au nombre des timbaliers qui le précèdent. Lorsque l'empereur va à l'armée, il est précédé de 88 timbales, portées par 44 mulets, montés chacun par un timbalier, qui a ainsi deux timbales à battre. Les *Ras*, qui sont les plus hauts fonctionnaires de l'empire après le souverain, ont 44 timbales comme insigne de leur autorité; les *Dedjazmâtch*, qui viennent après eux, en ont 22, ou un nombre égal à celui des pays qu'ils administrent.

Le negârit est encore battu aux obsèques des membres de la famille impériale et dans les grandes cérémonies.

Les gens qui frappent le negârit s'appellent *ya negârit mâtch* et forment une escouade sous les ordres d'un *alaqâ*, auprès du souverain et des grands chefs. Ils alternent avec les trompettes; je n'ai jamais remarqué qu'ils opérassent en même temps.

Le *Kabaro* est la timbale réservée aux cérémonies du culte religieux. Son nom a pour radical le verbe *kabara*, qui signifie « il fut honorable ». C'est d'ailleurs un instrument particulièrement honoré. Sa forme est plus allongée que celle du negârit; Villoteau la compare à celle du *Tabil tourki*, ou tambour des Turcs. La caisse, comme celle des negârit, est en bois, en cuivre, ou même en argent, selon la richesse des églises ou les libéralités des donateurs. Généralement le kabaro est recouvert d'une étoffe de velours et de soie, le plus souvent de couleur violette. Comme le negârit, il est tendu par une ligature appelée *legoum*. Le prêtre qui frappe le kabaro le pose sur un tapis placé devant la porte de l'enceinte circulaire qui précède l'édicule où se trouve l'autel, et qui est réservé à l'officiant. Dans les processions, le kabaro accompagne le tabernacle, où est déposé, sous de riches étoffes, l'autel portatif, ou *tabot*, qui tient lieu en Ethiopie de l'ostensoir de nos prêtres. Dans ce cas, il est porté comme nos tambours, retenu par des courroies en forme de baudrier. Dans les églises, même, lorsqu'on veut augmenter la sonorité, on le suspend à une armature quelconque.

Le kabaro est un cylindre tronqué aux deux extrémités, recouvertes chacune d'une peau; il est battu avec les deux mains; le côté qui est frappé par la main droite est plus large que l'autre et d'une plus grande sonorité.

Le kabaro sert à l'accompagnement du plain-chant abyssin; frappé avec les mains, avec une habileté particulière, produisant des sons tantôt éclatants,

1. L'orthographe Ménélick, bien que plus usitée, est incorrecte.

tantôt sourds ou contenus, il scande les longues mélopées liturgiques, ou marque le rythme des danses religieuses. La liturgie éthiopienne comporte, en effet, des danses sacrées, que certains voyageurs ont essayé sottement de ridiculiser, car ces danses sont on ne peut plus décentes et ne manquent pas de caractère. Elles sont un souvenir de la légende biblique, nous montrant David dansant devant l'arche, dont le tabernacle qui contient le *tabot,* ou autel portatif, prétend perpétuer la tradition.



Fig. 733. — *Kabaro* ou timbale d'église.

Il existe un instrument appelé *Qandd kabaro,* ou plus vulgairement *Karabo,* qui est un tambourin de dimension beaucoup moins grande que celle des deux instruments que nous venons de décrire. Les soldats s'en servent dans certaines provinces. Il est placé sous le bras et on le frappe avec la main. Il semble avoir été autrefois plus en faveur qu'il ne l'est aujourd'hui. Quant au *Deb ambassá,* dont partent quelques vieilles chroniques, il a complètement disparu.

L'*Atamo* est une petite timbale en bois, correspondant à notre tambourin. Il se tient à la main ou sous le bras, et sert à scander les chants populaires dans quelques provinces. Il ne m'a pas paru très usité dans le Choâ, où on le remplace par un instrument sonore quelconque. Du reste, un certain sentiment superstitieux s'attache à l'emploi de l'atamo, dont les sorciers se servent pour la guérison des gens qui ont reçu des morsures venimeuses; comme ils sont convaincus que le patient mourrait si on ne le tenait éveillé, ils font à ses oreilles un bruit assourdissant avec les tambourins.

Les Abyssins connaissent la cloche et la clochette, qu'ils appellent respectivement *Dawal* et *Murawat.* Les cloches et les clochettes, de fabrication européenne, sont recherchées pour les églises; quelques cloches sont d'assez fortes dimensions, mais elles sont rares, et comme il n'existe pas de clochers, on les installe sur une armature de bois, à l'entrée des églises; on ne les sonne jamais à la volée; on se contente de mettre le battant en mouvement.



Fig. 734. — Pierres sonores servant de cloches.

Les paroisses pauvres ou éloignées des routes venant de la côte ont, pour remplacer les cloches, des pierres sonores attachées elles aussi à une sorte de chevalet à l'entrée des églises. On les suspend souvent à une barre fixe, assez rapprochées pour qu'on puisse les faire sonner en les heurtant les unes contre les autres.

Il y a, en Ethiopie, nombre d'églises et de monastères qui jouissent du privilège du droit d'asile, comme chez nous, au moyen âge. Ceux qui cherchent à échapper à la rigueur des lois, surtout les gens en état de rébellion, peuvent se considérer comme étant en sécurité dès qu'ils ont pu sonner la cloche du monastère ou de l'église. Ce droit d'asile est cependant de moins en moins respecté; on n'oserait pourtant toucher à celui de certaines églises où il a toujours été maintenu.

Dans la plupart des églises d'Orient, le moment de la consécration de l'hostie est entouré d'un apparat de solennité mystique, qui se retrouve en Ethiopie, mais à un degré moindre. J'ai assisté, à Jérusalem, à des offices où, pendant la consécration, de sonores crécelles mises en mouvement produisaient un bruit confus, que les chrétiens orientaux considèrent comme ajoutant à la solennité qui doit accompagner l'accomplissement du mystère eucharistique.

Le *Qatchél,* crécelle abyssine, a la même destination et provient de la même source. Il m'a semblé, cependant, que l'usage en était beaucoup plus rare aujourd'hui et que le son argentin des sonnettes remplaçait, au *Sanctus,* les sonorités un peu barbares du *Qatchél,* si bien que le nom même est devenu synonyme de clochette et s'entend généralement dans ce sens.

Il y a encore le *Ts'anats'el* qui est le sistre des anciens. Il a la forme d'une petite lyre métallique, terminée par une poignée. Quelques-uns de ces sistres sont de véritables œuvres d'art. Les côtés de la lyre sont reliés par des tiges ou par des cordes transversales en fil de fer ou de laiton, que traversent de petits disques de métal. Les grands personnages et les souverains offrent parfois aux églises des sistres de métal précieux, en argent ou même en or. A en juger par les représentations de sistres que les anciens nous ont laissées dans leurs sculptures, même égyptiennes, le sistre abyssin différerait du leur en ce qu'il n'est ni fermé ni même arrondi à leur extrémité supérieure, comme l'étaient ceux-là.



Fig. 735. *Ts'anats'el,* sistre.

Cet instrument remonte à une haute antiquité; Rome l'avait reçu de l'Egypte, d'après Ovide ; il servait à la célébration des mystères d'Isis, la bonne déesse, et on le retrouve parmi les hiéroglyphes avec la transcription phonétique *sekhem.* Il ne semble pas qu'on le retrouve aujourd'hui, en dehors de l'Ethiopie, où il est resté un instrument purement liturgique.

C'est aussi le *Ts'anats'el* à la main, dans une pose inspirée, que les prêtres abyssins se livrent à leurs danses religieuses. D'après une légende, les Abyssins l'auraient reçu de saint Yared, l'inventeur de leur chant liturgique. Il aurait eu l'idée de le créer après avoir entendu le chant des oiseaux, et comme le mysticisme religieux ne perd jamais ses droits en Ethiopie, c'est pour rappeler le mystère de la Trinité qu'il aurait eu l'idée d'assembler sur chacune des trois tiges de l'instrument les trois lamelles métalliques

dont la sonorité discrète relève certaines parties de l'office et contribue à leur donner de l'animation, car le ts'anats'el n'accompagne guère que la musique gaie.

Villoteau parle encore du *Qandà*, probablement le *Qandà karabo* dont j'ai parlé plus haut, qui ressemblait, dit-il, au tambour royal, de Guinée et du *T'aqà*, consistant en une grande règle de bois, de fer ou de cuivre, qu'on frappait avec un petit maillet de bois, et qui était destiné à remplacer les cloches et les pierres sonores dans les églises chrétiennes, situées en pays musulman. On comprend aisément que cet instrument soit tombé en complète désuétude, les Abyssins étant maîtres aujourd'hui de tous les pays chrétiens sur lesquels leurs ancêtres avaient dominé, tandis que, sur tous ces territoires, les musulmans devenaient leurs sujets ou leurs vassaux.

V

Les instruments à vent sont assez nombreux. Villoteau en cite une dizaine, dont une partie au moins est tombée en désuétude. Il est possible que certains de ces instruments, que nous n'avons pas vus, soient encore en honneur dans quelques provinces; nous nous contenterons de les signaler. Je dois ajouter que quelques-uns de leurs noms appartiennent à la langue liturgique, ce qui expliquerait qu'on n'en entende plus parler aujourd'hui.

Signalons d'abord le *Malakat*, ou trompette abyssine, l'un des instruments réservés à la musique royale; on l'appelait aussi autrefois *Qandà-malakat*. Ces trompettes sont de différentes grandeurs; celles dont on se sert dans les festins royaux ont plus d'un mètre de longueur; elles sont en bambou et se terminent par un pavillon en cuivre, ou simplement formé par le manche d'une calebasse. Cette armature est recouverte sur toute son étendue d'une peau soigneusement corroyée. Le rebord extérieur du pavillon est parfois orné de verroteries ou de coquillages incrustés. Non loin de l'embouchure, est un trou qui permet de donner un demi-ton au-dessous de la note supérieure de l'instrument. Ces trompettes précédaient souvent le roi des rois dans la guerre; je doute qu'elles y figurent aujourd'hui. Elles ont, en tout cas, une belle sonorité militaire; mais les seules mélodies que je leur ai entendu donner se réduisent à ceci :

Tempo di Marche

L'habileté des exécutants consiste à donner à ces sons un caractère strident et une forte allure militaire. Je reconnais qu'ils y réussissent, bien que les effets à produire soient forcément très limités.

L'*Embiltà* est la flûte éthiopienne, bien qu'elle n'ait point, comme les nôtres, un trou latéral servant d'embouchure pour la transmission du souffle. Le souffle se transmet par le sommet de l'instrument, coupé en bec, formant un angle droit, avec un léger rebord inférieur. La tenue de l'instrument diffère peu de celle des flûtes européennes; l'instrument est cependant placé moins horizontalement à la bouche, et cela se comprend aisément, la transmission du souffle se faisant en quelque sorte de côté.

La tablature des flûtes éthiopiennes est extrêmement variable; tandis que les flûtes servant au cortège de l'empereur et des grands personnages autorisés à se faire suivre de ces instruments n'a qu'un seul trou, les flûtes populaires ont une tablature assez compliquée, formant deux séries au point de vue de l'écartement, ainsi :

ooo oo
oooo ooo
ooooo ooo

Ces trous s'appellent *bes;* le vulgaire les appelle aussi *qaddadà.*

C'est la grande flûte, celle qui est réservée au cortège des rois et des râs, qui est la plus simple et la plus primitive. Il est curieux de constater qu'au beau temps de la république romaine, les consuls étaient, eux aussi, précédés de joueurs de flûtes, et je suis convaincu que l'aspect du cortège du consul Duilius ne devait pas s'éloigner beaucoup de celui des grands seigneurs éthiopiens. Ce n'est point d'ailleurs le seul côté qui rapproche les Abyssins de la vieille Rome; leur costume, leur façon de prendre leurs repas, l'ordonnance de leurs maisons nous reportent aux vieux temps de Rome, et nous retrouvons en Abyssinie jusqu'au *forum* romain, peu modifié. Je n'irai pourtant pas jusqu'à dire que c'est à Rome que l'Ethiopie a emprunté ses joueurs de flûte. J'ajouterai que, en Abyssinie, lorsque l'empereur veut honorer particulièrement ses hôtes, il leur envoie des musiciens (j'ai eu personnellement l'honneur de recevoir les joueurs de flûte), ce qui n'est pas sans leur procurer quelques bénéfices.

Fig. 736. *Embiltà.*

On appelle ainsi ces sortes de flûtes des cérémonies les *Meçer-qdnnà*, parce qu'elles étaient autrefois employées dans l'église cathédrale d'Axoum, métropole religieuse de l'Abyssinie, pour les grandes cérémonies, en particulier pour la commémoration des noces de Cana.

On pense bien qu'avec une tablature aussi rudimentaire, ces flûtes royales ne peuvent guère donner que des mélodies tout aussi rudimentaires; aussi, les flûtes sont-elles diversement diapasonnées, de façon à pouvoir donner un chant par alternance, comme cela se faisait, dit-on, dans les anciennes musiques militaires russes. Les mélopées que j'ai entendues ne diffèrent guère de celles que pourrait rendre un carillon de village. On trouve que c'est beaucoup de se mettre à trois pour obtenir un si mince résultat.

Mélopée des Embiltà impériales :



Les flûtes populaires ont des sons moins graves, mais leurs tablatures, qui peuvent égaler celles de nos flûtes, leur permettent des mélodies beaucoup plus compliquées. Je n'ai pas remarqué que les Abyssins jouent autrement que dans le ton de l'instrument à vide. J'entends dire par là qu'ils n'ont pas de

procédé pour produire des demi-tons, comme le font nos flûtistes, sans employer les clefs, qui d'ailleurs font défaut aux flûtes éthiopiennes. Les meilleurs joueurs de flûte de l'Abyssinie sont les Godjamites, qu'on trouve toujours au premier rang dans le faible domaine artistique de l'Ethiopie.

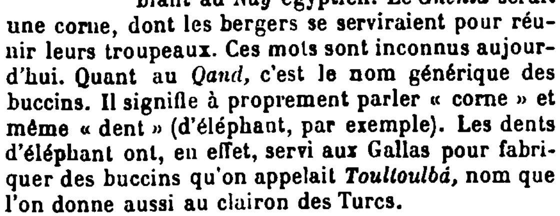
Le flageolet éthiopien s'appelle *Wâchent;* c'est notre flageolet rustique. Il a généralement six trous, et se rapproche à ce point de la flûte populaire qu'on peut aisément la confondre avec lui. Tous ces instruments sont généralement faits en bois de *chembaqo*, sorte de roseau ou de bambou que les savants appellent le *phragmites isiacus*.

Les campagnards abyssins font des sortes de flûtes ou de flageolets avec des tiges de sorgho. La Borde, dans son *Essai sur la musique*, dit, en parlant de la flûte : « La flûte, en éthiopien, est nommée *Kwetz*, et en amharique *Agadâ;* sa forme et sa grosseur sont celles de la flûte allemande; mais on la joue comme la flûte à bec, avec une embouchure comme celle du clarinet. Le son est un peu nasard, comme celui du hautbois, et ne monte pas fort haut; on ne l'estimerait pas dans le pays s'il était plus doux. »

Le mot *Agadâ*, en amharique, ou abyssin vulgaire, signifie « tige de maïs, tuyau », et aussi « tibia »; nous ne nous rappelons pas l'avoir jamais entendu appliquer à la flûte. Quant au mot *Kwetz*, il nous est inconnu, et les Abyssins auxquels nous en avons parlé l'ignoraient aussi.

Villoteau cite le *Zegouf*, le *Ghenta* et le *Qand* comme instruments à vent. Le *Zegouf* serait une sorte de flûte ressemblant au *Nay* égyptien. Le *Ghenta* serait une corne, dont les bergers se serviraient pour réunir leurs troupeaux. Ces mots sont inconnus aujourd'hui. Quant au *Qand*, c'est le nom générique des buccins. Il signifie à proprement parler « corne » et même « dent » (d'éléphant, par exemple). Les dents d'éléphant ont, en effet, servi aux Gallas pour fabriquer des buccins qu'on appelait *Toultoulbâ*, nom que l'on donne aussi au clairon des Turcs.

Fig. 737. Wâchent.



Nous ne parlerons que pour mémoire du *T'aqâ*, que Villoteau cite également parmi les instruments à vent abyssins. C'est le vulgaire sifflet. Nous n'en avons jamais entendu parler que comme employé par les Gallas.

VI

Les Abyssins ont divers instruments à cordes, mais ils n'ont qu'un instrument à archet; c'est le *Massanqo*. Le *Massanqo* est la viole ou le rebec abyssin; c'est improprement que la plupart des traducteurs éthiopiens de la Bible se sont servis de ce mot pour traduire le mot *cythare*, qui a un autre nom en langue abyssine, ou amharique. On l'appelle exactement : le *Kerâr*. D'ailleurs, en nous servant du rebec ou de la viole comme terme de comparaison, nous ne voulons pas envisager l'instrument en lui-même, puisque le violon abyssin n'a qu'une corde, tandis que la rubèbe et le rebec, ancêtres de nos stradivarius, en avaient deux et même trois.

Le *Massanqo* se compose d'une caisse de bois d'olivier sauvage, ou *wayrâ*, appelée *qori*, disposée en losange sur une armature qui forme le manche de l'instrument appelé *edjetâ*. La partie supérieure de la caisse sonore est recouverte en général d'une peau de bœuf tannée, appelée *gabatâ*, formant table d'harmonie, sur laquelle repose un chevalet, appelé *faras*. Le manche, en bois d'olivier plus ou moins ouvré, est adapté le long de la caisse et porte à l'extrémité supérieure une cheville ou clef, appelée *mat'am'zajâ*, ou *mat'abaqyâ*, servant à tendre la corde ou *tchérâ*. Aussi appelle-t-on souvent l'instrument *Tchérâ massanqo* (viole à cordes), et celui qui en joue *bâlatchérâ* (maître de la corde), ou *tchérâ mâtch* (frappeur de la corde).

L'archet a la forme d'un arc, plus arrondi au côté opposé à la poignée, qui est presque aussi large que la paume de la main. L'archet s'appelle *ya massanqo qast* (arc de la viole), et le crin *qast djemmât* (nerf de l'arc); la poignée s'appelle *mayajâ*.

L'instrument est généralement muni, pour être soutenu autour du cou du joueur, d'une bretelle comme en ont les guitaristes espagnols. On pose l'instrument et on tient l'archet de la même façon qu'emploient les artistes populaires italiens lorsqu'ils jouent du violon.

Le *Massanqo* accompagne le chant des *Azmaris*, trouvères abyssins dont nous avons déjà parlé. Ceux-ci exécutent des solos qui servent de prélude ou d'intermède à leurs chants. On ne supposerait jamais qu'ils puissent tirer de telles ressources d'un instrument aussi primitif, et cependant quelques-uns d'entre eux possèdent une véritable virtuosité; ils se servent des positions et exécutent même des sons harmoniques.

Fig. 738. — Massanqo.

Chose plus étrange encore! ils ont recours au vibrato pour donner du relief à leurs mélodies, de la même façon que font nos artistes sur le violon et le violoncelle. Quant à la tablature de l'instrument, elle se rapproche davantage de celle de l'alto que de celles du violon ou de la basse.

VII

Les instruments à plectre ressemblent à la lyre classique; ils sont de deux formats : le *Kerâr*, dont le nom rappelle la *cithare*, qui est une lyre de petites dimensions, peut-être le luth, dont se servaient nos troubadours et trouvères, et le *Bagannâ*, de dimensions plus grandes, que les Abyssins prétendent reproduire la harpe de David.

Les deux se composent à leur partie inférieure d'une caisse de bois, comme celle des violes abyssines, généralement quadrangulaire, parfois circulaire, recouverte, du côté où sont posées les cordes, d'une peau tannée en forme de parchemin, et soutenue sur les côtés par des armatures de bois, formant les deux montants ou bras de la lyre. L'ensemble de l'instrument donne bien l'impression de

la lyre classique, telle que nous nous l'imaginons d'après les tableaux que nous trouvons dans notre imagerie religieuse.

En général, le *Kerâr* a cinq ou dix cordes, que l'on fait vibrer avec un plectre appelé *mametchâ* ou *tcherâ match,* composé tantôt d'une griffe de fauve, lion, léopard où panthère, tantôt d'un simple morceau de cuir, retenu par une ligature à l'un des montants de l'instrument, celui qui est le plus rapproché de l'exécutant. Tandis que la main gauche, qui tient l'instrument, est maintenue par une courroie, la main droite tient le plectre.

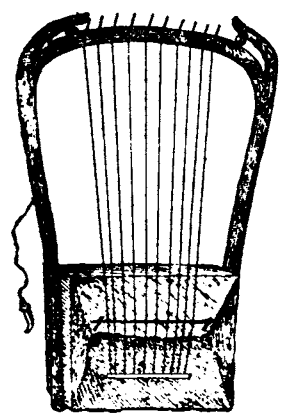
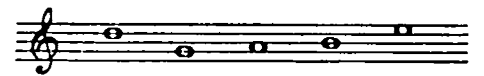


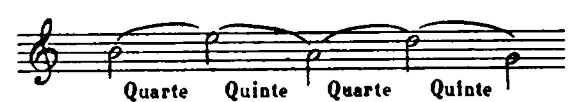
Fig. 739. — *Kerâr.*

Les montants de l'instrument affectent différentes formes, qui le rapprochent plus ou moins de l'aspect classique de la lyre; dans le *Kerâr,* instrument plus populaire que le *Bagannâ,* ils sont généralement droits et ressemblent assez à des bâtons arrondis. Le joug, ou sillet de l'instrument, où reposent les chevilles, est également en bois dur, taillé à plat et recouvert de peau ou d'étoffe, là où reposent les cordes. Ces morceaux de peau ou d'étoffe sont disposés en forme d'anneaux, de façon à pouvoir tendre les cordes en serrant avec le doigt.

J'ai été tout aussi frappé que le fut Villoteau chez les Abyssins d'Egypte en constatant l'accord bizarre de cet instrument, que ce dernier transcrit ainsi :



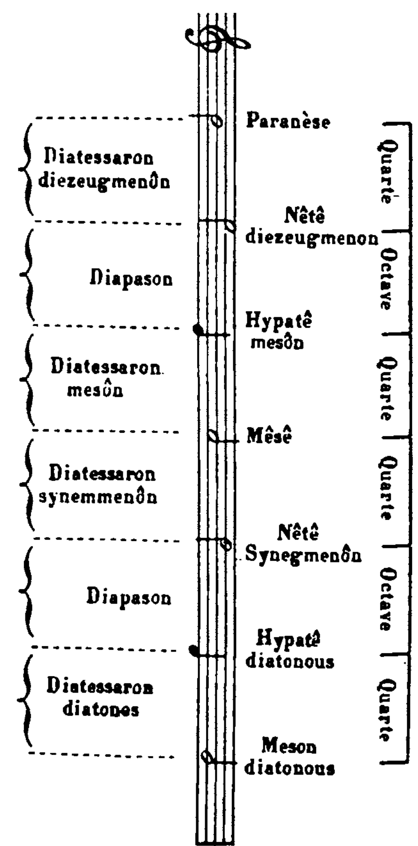
et où il découvre la progression harmonique suivante :



(Le *sol* n'ayant point de quarte correspondante est marqué par une noire.)

Villoteau, qui donne au *Kerâr* le nom de *Kissar,* je ne sais par suite de quelle erreur, entre à cet égard dans une série de considérations qui peuvent offrir de l'intérêt :

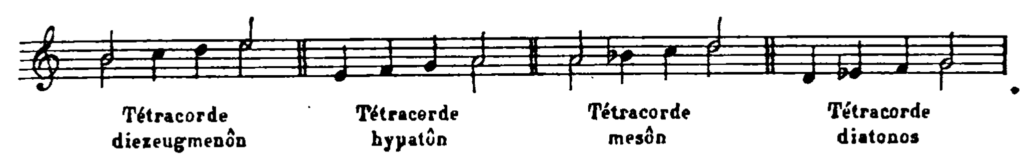
« En supposant, dit-il, que cet accord résultât du système de la musique ancienne (car il n'y avait pas d'apparence qu'il pût dériver de la musique moderne), comment, nous disions-nous, les anciens y auraient-ils introduit des quintes, eux qui ne regardaient ces sortes d'accords que comme des consonances indirectes ou renversées, et qui ne les avaient admises ni dans la formation harmonique de leur système de musique, ni dans l'accord d'aucun de leurs instruments musicaux? L'exemple précédent que nous considérions en faisant cette réflexion nous fit bientôt découvrir la solution de ce problème; elle se trouvait implicitement comprise dans l'énoncé même de la question; car, la quinte étant un renversement de la quarte, il ne s'agit que de la retourner, c'est-à-dire de substituer au son aigu un son grave pour retrouver cette quarte, et c'est là la méthode ordinaire qu'employaient les anciens pour faire la partition de leurs instruments à cordes; c'est encore celle que suivent les Arabes; c'est également celle que nous suivons en sens inverse; elle consiste à monter à l'octave du son accordé et à mettre cette octave d'accord avec le son précédent. Par ce moyen, le son qui aurait fait la quinte avec le son aigu, formait la quarte avec l'octave grave de ce même son aigu, et ce renversement leur faisait éviter de faire sonner la quinte. Les Arabes ne s'y prennent pas autrement pour accorder leurs instruments, et il est vraisemblable que c'est ainsi que les Ethiopiens sont parvenus à déterminer les sons de leur kissar (kerâr). Ils ont eu, sans doute, aussi un instrument qui leur a servi de règle pour cela, c'est-à-dire leur *canon,* avec lequel ils ont déterminé avec exactitude les rapports harmoniques des sons de l'accord de cette lyre; et dès qu'ils ont été fixés, voici comment ils ont dû en faire la partition pour les accorder respectivement entre eux, sans faire entendre la quinte :



« On voit, par cette manière de faire la partition de l'accord du kissar (kerâr), suivant la méthode des Grecs, qui est aussi celle des Arabes, qu'il n'y a point d'intervalle de quinte, et qu'il n'y a que des quartes et des octaves.

« Chacune de ces quartes répond à un des principaux tétracordes du système parfait des Grecs. La première est celle du tétracorde *diezeugmenôn* compris entre la *paramesê* et la *nêtê diezeugmenôn;* la seconde est celle du tétracorde *mesôn,* compris entre l'*hypatê mesôn* et la *mésê;* la troisième est celle du tétracorde *synemmenôn,* compris entre la *mésê* et la *nêtê synemmenôn;* la quatrième est celle du tétracorde

diatonos, elle est analogue à la première. Ainsi, ces tétracordes exprimés par des notes donneront les séries des sons suivants :



« Ce qui produit quatre modes différents, dont les deux derniers engendrent les deux premiers bémols; et si l'on eût continué cette marche en ajoutant la quarte au-dessus du *sol,* qui est *ut,* le nouveau tétracorde qui en serait résulté aurait donné le 3e bémol, et l'on aurait eu les cinq séries de quatre sons suivants, lesquelles sont ordonnées conformément au système des Grecs :



« Et en continuant toujours de même, chaque nouveau tétracorde, c'est-à-dire chaque nouvelle série de sons, donnerait un bémol de plus, lequel se présenterait, dans l'ordre présent, par les principes du système musical de tous les peuples. Il est donc évident que ce n'est ni le hasard ni le caprice qui a déterminé le choix des sons dans l'accord du kissar (kerâr), puisqu'ils se trouvent dérivés directement du principe fondamental de l'harmonie tant ancienne que moderne.

« Dire précisément pourquoi les sons de l'accord du kissar (kerâr) ont été disposés comme nous les avons trouvés sur cet instrument, c'est ce qui nous semble assez difficile; seulement, nous présumons que ce n'a pas été sans quelque raison d'utilité qu'on a interverti, ou plutôt qu'on a détruit l'ordre harmonique de ces sons, et nous n'en voyons pas d'autre que celle de faciliter davantage l'accompagnement du chant en les disposant d'une façon analogue à la mélodie. »

On joue du kerâr assis ou debout; dans le premier cas, on place l'instrument sur la cuisse gauche; on maintient l'instrument dans la position réglementaire, en passant le bras gauche sur une courroie attachée aux montants. Lorsqu'on joue debout, on rapproche l'instrument du corps, de façon à pouvoir l'appuyer en cas de besoin.

On pince les cordes avec le plectre, ou *mametchâ* en amharique et *deh'enso* dans la langue gheez, idiome liturgique. Quelquefois même on se sert des doigts, et du plectre et des doigts en même temps.

Le kerâr est réputé en Ethiopie un instrument plus noble que le massanqo, réservé aux azmaris, qui ne sont guère plus considérés que nos jongleurs du moyen âge, mais moins que la bagannâ, grande lyre dont nous allons parler bientôt. On donne le nom de chants de kerâr, c'est-à-dire accompagnés avec le kerâr, à des poésies que les Abyssins considèrent comme d'un ordre plus élevé, mi-profane, mi-religieux. Les *Leqso,* dont nous avons déjà parlé, sortes d'élégies entremêlées de jeux de mots, sont particulièrement des chants de kerâr.

VIII

La *Bagannâ,* ou harpe éthiopienne, est en réalité une lyre plus haute, plus grande et plus étendue que le *Kerâr.* Comme il n'y a guère que les plus hauts personnages du pays qui en jouent, la bagannâ est faite avec beaucoup plus de soin que le kerâr, dont se servent surtout les lettrés. Les montants ont environ 75 centimètres de hauteur; les dimensions de la caisse d'harmonie sont environ de 25 à 30 centimètres de hauteur sur une largeur de 30 à 35 centimètres. Le tire-cordes est placé au-dessous d'une ouïe, ouverte vers le milieu de la table d'harmonie. Les montants sont reliés par une sorte de joug, comme ceux du kerâr. Les cordes sont tendues sur le joug au moyen de bâtonnets croisés, qui servent de clefs et reposent eux-mêmes sur des morceaux de toile roulés en forme de bague.

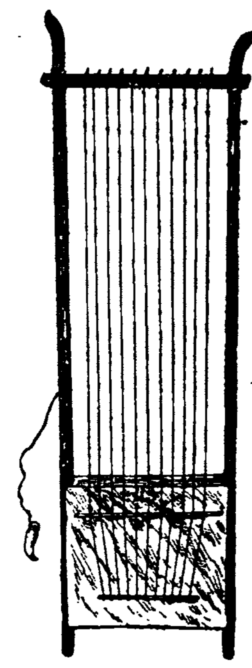


Fig. 740. — *Bagannâ,* grande lyre ou harpe éthiopienne.

Le plectre est attaché à l'un des montants de l'instrument, comme dans le kerâr, et la façon de pincer les cordes des deux instruments est la même.

La bagannâ est considérée par les Ethiopiens comme reproduisant la harpe légendaire dont David se servait pour calmer les accès hypocondriaques de Saül. Nous croirions bien plutôt que les Ethiopiens ont emprunté leur instrument aux Grecs. En tout cas, la harpe des anciens Egyptiens n'y ressemble guère; elle se rapproche bien plus des nôtres, ainsi qu'il est facile de s'en convaincre d'après le hiéroglyphe *hes* qui servait à la désigner. Je dois ajouter que le savant orientaliste M. J. Guidi, de l'université de Rome, m'a signalé l'existence, dans les provinces du Nord, d'une harpe basée sur le même système que les nôtres. Elle était devenue la propriété d'un officier italien, après que son propriétaire, le seul peut-être qui sût en jouer, la lui eut cédée.

J'ai essayé, sans y parvenir, de fixer la façon dont l'instrument était monté. J'ai dû y renoncer, tant il y avait de variations, ce qui provenait peut-être de ce que les bagannâ n'étaient point accordées, ou encore peut-être de certaines différences dans l'accord de l'instrument, selon les chants qu'il devait accompagner.

Villoteau, auquel il faut bien recourir en ces matières, a donné un accord basé sur celui du kerâr, les cordes de la bagannâ étant généralement accordées à l'octave.



soit : une sixte et une quarte ascendantes; une quinte descendante; une seconde ascendante; une quarte descendante; deux secondes ascendantes.

Les trois cordes élevées sont appelées : *amârit;* les quatre cordes moyennes : *ydzo;* les trois cordes basses : *ziêmâ*. Les *ydzo* sont appelées aussi *boz* (sottes), probablement parce qu'elles reproduisent des notes données par les autres cordes.

Les anciens Ethiopiens désignaient souvent leurs harpes ou grandes lyres sous le nom de *Mazamert* (de *zamara*, chanter) et aussi *'Enzirâ*. Villoteau fait de la 'enzirâ un instrument différent, dont il donne la description suivante :

« Elle est travaillée avec beaucoup moins de soin que la précédente (la bagannâ). La caisse du corps sonore est carrée aussi, mais elle est moins haute que celle de la bagannâ. La traverse qui porte sur les deux montants n'est pas dans une direction absolument horizontale; elle est plus élevée dans le milieu que sur les côtés; il paraît même que le sommet est terminé par un angle très ouvert, et c'est dans cette partie de la traverse que sont attachées les cordes. »

Ces cordes ne seraient qu'au nombre de trois. On voit tout de suite qu'il ne s'agit ici que d'une kerâr rudimentaire, à l'usage du peuple. Villoteau déclare qu'il n'avait pas vu l'instrument.

Nous devons faire observer que le mot *'enzirâ* ou *'enzirrâ* ዕንዚራ ። signifie, en langue gheez, lyre ou harpe[1]. C'est le mot générique qui s'applique aux instruments de cette catégorie. Le psaume 136 où il est dit : *Nous avions suspendu nos harpes* (*organa nostra*) *aux saules du rivage*, est traduit :

ውስተ ፡ ኵሓቲየ ፡ ሰቀልነ ፡ ዕንዚራቲነ ፡

IX

Chant liturgique. — L'Abyssinie possède une musique liturgique fort curieuse, appelée *Ziêmâ*, que l'on ne saurait comparer à notre plain-chant, dont elle n'a ni l'admirable simplicité, ni la puissante gravité. Le plain-chant éthiopien se rapprocherait davantage de la musique ecclésiastique des Syriens ou des Arméniens; il m'a paru aussi tenir, quoique à un degré moindre, des chants sacrés que nous entendons dans les synagogues israélites. Les écarts de voix y sont peut-être moins étendus; mais les floritures y sont plus abondantes; elles caractérisent en quelque sorte le plain-chant abyssin.

La musique liturgique possède une notation fort compliquée, dont l'intelligence pratique exige de longues années de travail de la part de ceux qui tiennent à en pénétrer tous les arcanes. Aussi, bien peu le tentent; encore moins nombreux sont ceux qui y parviennent. Le *Ziêmâ* a été cependant l'objet d'une longue et minutieuse culture en Abyssinie et, probablement, cette étude est depuis longtemps en décadence. Ce plain-chant constitue une véritable science; mais cette science est basée sur un enseignement oral traditionnel[2]. Sa musique écrite est d'une telle difficulté qu'il faut, pour la bien connaître, parvenir à fixer dans sa mémoire la plus grande partie de l'Antiphonaire éthiopien, gros volume manuscrit, formidable compilation de toutes les traditions séculaires de la musique sacrée. Aussi partaget-on généralement cet enseignement en quelques spécialités : le *deggwâ*, antiphonaire de plain-chant; le *zemarâ*, ou chant psalmodique; les *masswâ'et*, quelque chose comme les « répons » de notre liturgie; le *me'erâf*, service chanté pour toute l'année. Il y a même une liturgie spéciale pour les périodes de jeûne, le *tsômâ deggwâ*, qui est le complément ordinaire du *deggwâ*, antiphonaire éthiopien. La Bibliothèque nationale possède (fonds éth., n° 87) un bel exemplaire du *deggwâ;* la bibliothèque d'Oxford en possède également un exemplaire très précieux, qui semble vouloir apporter une méthode nouvelle dans le classement des diverses parties de l'Antiphonaire, mais qui n'y jette qu'une médiocre clarté.

Bien que les Ethiopiens prétendent que leur musique ait une origine nationale, il semblerait cependant qu'on puisse la rattacher à celle des églises anciennes de la Syrie, de l'Egypte et surtout de l'Arménie. Quoi qu'il en soit, les Abyssins ont consacré à la naissance de leur plain-chant un certain nombre de légendes, qui ne sont pas faites pour éclaircir les brumes dont elle est entourée. Le Synaxare éthiopien — que les Abyssins appellent le *Senkessar* — ferait remonter au commencement du VIe siècle de notre ère l'introduction en Ethiopie du chant ecclésiastique. Les prêtres éthiopiens prétendent que ce ne fut que la notation qui fut introduite à cette époque. Les *mamher*, ou docteurs, m'ont affirmé que le chant des psaumes, tel qu'il est conservé en Ethiopie, aurait une origine judaïque et reproduirait les chants hébraïques de la période de David et de Salomon. Je donne cette opinion en passant; je ne la discuterai pas. Je dirai seulement qu'elle concorde avec la légende qui fait commencer la dynastie impériale et le royaume d'Axoum avec Menilek Ier, fils de la reine de Sabâ, qui serait issu des rapports de la reine arabe avec le souverain d'Israël à l'époque de son voyage à Jérusalem.

Les Ethiopiens attribuent à un saint personnage, nommé Yared, l'invention du plain-chant éthiopien. Saint Yared aurait acquis cette science sous l'inspiration du Saint-Esprit, et d'une façon assez originale. On affirme assez généralement que ce Yared serait né dans le *Semiên*, province du nord de l'Abyssinie, restée longtemps le refuge des traditions hébraïques, sous le règne de Kaleb, le saint roi qui porta ses armes victorieuses dans le Yemen et qui, chargé de gloire, aurait changé sa couronne royale contre la tonsure monastique.

Voici d'ailleurs le récit du Synaxare éthiopien, dont je crois devoir faire précéder la traduction d'une simple observation[3]. Le Synaxare ou *Senkessar* donne la vie des divers saints honorés en Ethiopie dans l'ordre des jours du calendrier où leur fête est célébrée. Celle d'Yared tombe le 11 ghembot, qui correspond actuellement à notre 19 mai.

« Et dans ce jour (11 ghembot), dit le Synaxare, reposa Yared, le musicien, en compagnie des séraphins.

1. *'Enzirrâ* vient du verbe ዐንዘረ *fidibus cecinit*. Il est à remarquer que la bible amharique traduit *organa* par መሰንቆ ። *massanqo*, qui, ainsi que nous l'avons vu, est le nom de la viole.

2. Cet enseignement oral s'appelle en abyssin, ቃል ፡ ትምህርቱ ። qu'on peut traduire exactement par « enseignement oral ». Il est donné dans les dépendances des églises.

3. J'ai lu dans plusieurs écrits concernant l'Abyssinie diverses traductions assez différentes du texte du Synaxare. Je me suis arrêté pour la traduction au texte de Synaxare qu'on peut retrouver dans la *Chrestomathie* éthiopienne de Dillmann.

Et cet Yared était parent de Gédeon, prêtre d'Axoum, où se trouve la plus ancienne des églises construites dans le pays d'Ethiopie, celle dans laquelle fut annoncée, pour la première fois, la doctrine du Christ, et qui a été sanctifiée sous le vocable de Notre-Dame Marie. Et cet Abbâ Gédeon, lorsqu'il commença à enseigner les psaumes de David au bienheureux Yared, ne put le garder pendant beaucoup de jours.

« Comme il le battait au point de le rendre malade, Yared s'enfuit au désert, où il se reposa sous un arbre, et il vit alors un ver qui essayait de monter le long de l'arbre et qui, arrivé au milieu de la hauteur, retombait sur le sol. Le ver renouvela plusieurs fois sa tentative et, après un suprême effort, il parvint à atteindre la cime de l'arbre.

« Et Yared, ayant vu la constance du ver, se repentit dans son âme; et il retourna vers son maître, et lui dit :

« — Pardonne-moi, ô mon père, et fais de moi ce que tu voudras!

« Et son père spirituel le réconforta. Et lorque Yared eut imploré, les larmes aux yeux, la miséricorde divine, son intelligence s'ouvrit, et il apprit dans un jour l'Ancien et le Nouveau Testament. Après quoi, il fut nommé diacre.

« Et, en ce temps, il n'y avait pas de règles pour l'illustre *Ziémâ* (chant liturgique); on récitait (les offices) à voix basse; mais lorsque le Seigneur voulut établir (le chant sacré), il pensa à Yared et lui envoya trois oiseaux du jardin d'Edour (Eden), qui lui parlèrent dans la langue des hommes et le transportèrent avec eux dans la Jérusalem céleste, et là, il apprit leur chant de vingt-quatre prêtres du ciel. Et lorsqu'il fut rentré dans sa substance, il pénétra dans l'église sainte du *gabaz* (prévôt de la cathédrale) d'Axoum, à l'heure de tierce, et il se mit à crier des paroles restées célèbres, disant :

« Alleluya au Père; alleluya au Fils; alleluya au Saint-Esprit! »

« Devant le Zeyon (Sion : principal temple d'Axoum), il composa le *Samaya* (*Cœliinstar claruit?*) et, dans le monastère, il composa un *marârâ* (lamentation?) à Moïse, faisant ainsi œuvre de dabtarâ (clerc). Et il appela ce chant Aryâm (la route des cieux).

« Et lorsque le roi et la reine eurent entendu le son de sa voix (ils furent émus), et ils passèrent la journée à l'écouter, ainsi que le métropolite, les prêtres et les grands (du royaume).

« Et il fixa les chants de chaque période de l'année, soit de l'été, soit de l'hiver, soit du printemps, soit de l'automne, pour les dimanches et les fêtes des anges, des prophètes, des martyrs et des justes. Il mit cela en trois *ziémâ* (modes) : le *gheez*, le *'ezel* et le *arârày*, et il n'établit dans ces trois modes rien qui s'éloignât des paroles des hommes et des chants des oiseaux et des animaux.

« Et un jour, tandis que Yared chantait aux pieds du roi Gabra-Masqal (serviteur de la Croix), et que le roi prêtait à son chant une oreille attentive, celui-ci (distrait) planta le fer de sa lance dans la plante des pieds du saint[1], au point qu'il en jaillit beaucoup de sang; mais Yared ne s'en aperçut que lorsque son chant fut terminé.

« Lorsque le roi se fut aperçu de son action, il arracha sa lance du pied d'Yared et il lui dit :

« — Demande-moi ce que tu voudras comme prix du sang qui a été versé[2].

« Et Yared dit au roi :

« — Jure-moi que tu ne refuseras pas ce que je te demanderai!

« Et, lorsque le roi le lui eut juré, Yared lui dit :

« — Congédie-moi, et permets que je me fasse moine!

« Le roi, ayant entendu ces paroles, en fut fort affligé, ainsi que tous les grands du royaume; mais il n'osa refuser son consentement à cause du serment qu'il avait fait.

« Et Yared, étant entré dans l'église, se prosterna devant l'autel de Sion (nom donné à la sainte Vierge), et lorsqu'il se fut écrié : « Sois heureuse, glorieuse, bénie, honorée et exaltée jusqu'à la consommation des siècles! » il fut enlevé de terre jusqu'à la hauteur d'une coudée. De là, il s'en alla dans un monastère du Samên, où il vécut dans le jeûne et la prière, mortifiant complètement son corps par des macérations. C'est là qu'il finit sa vie; et le Seigneur lui donna l'assurance que son nom serait invoqué et qu'on célébrerait sa commémoration.

« Après cela, Yared reposa en paix, et l'on ignore jusqu'à ce jour où se trouve son tombeau. »

Tel est le récit du Synaxare éthiopien, qui contient en outre l'hymne ou *Salâm*, que l'on chante le jour de sa fête en l'honneur de saint Yared. En voici la traduction :

Salut à Yared, qui reçut la glorieuse visite des anges,
Quand surgit dans son cœur l'intelligence rapide de l'esprit,
Qui pénétra, tandis qu'il était fugitif, l'enseignement des livres,
Grâce à un long travail qui ne se ralentit jamais,
A l'exemple du ver, qu'il avait vu grimpant sur le tronc d'un arbre.

Je dois ajouter que la légende ne s'en est pas tenue au récit du Synaxare éthiopien; j'ai trouvé, dans les manuscrits abyssins que je possède, plusieurs versions qui en diffèrent assez sensiblement. L'une d'elles raconte que Yared avala le ver ou la chenille qui était en train de grimper sur le tronc de l'arbre, et qu'il fut aussitôt illuminé du Saint-Esprit et instruit de toute la science éthiopienne en général et de la musique en particulier.

Une autre légende raconte que, après avoir été renvoyé par son professeur, qui ne pouvait venir à bout de son incurable paresse, et après l'incident du ver, Yared alla à une autre école. Au bout de deux ans, il en sortit et rencontra sur sa route un des chefs du pays. La pluie étant venue à tomber, les deux voyageurs se réfugièrent sous un sycomore et s'endormirent. A son réveil, le chef dit à Yared : « Je t'ai vu dans mon sommeil inondé de lumière sur une montagne. » Yared répondit : « Et moi, je t'ai vu au contraire en proie aux ténèbres qui avaient dominé la lumière! — Qu'est-ce, reprit le chef, que cette lumière dominant les ténèbres? — C'est, répondit Yared, le signe que ta fin approche. »

Le chef remit en dépôt à Yared ses biens et sa fille et se fit moine. Yared fit fructifier les biens qui lui avaient été laissés en dépôt, les remit à la fillette et, à son tour, entra au couvent. C'est à la suite de nombreuses retraites qu'un ange l'aurait enlevé jusque dans le ciel et que Dieu lui aurait « soufflé sur la face, comme il avait fait à Adam », lui révélant l'art de la musique.

Tous ces récits, d'une extraordinaire naïveté, témoignent, en tout cas, de la vénération des Ethiopiens pour leur plain-chant et pour le saint personnage qui lui aurait donné ses règles. Il ne semble pas, cepen-

1. Les Abyssins reposent généralement accroupis sur leurs jambes.

2. Le prix du sang existe encore en Abyssinie. C'est le *wergeld* des anciens Germains et de nos Mérovingiens

dant, que saint Yared ait été le véritable auteur de l'Antiphonaire éthiopien. Nous trouvons, en effet, dans un manuscrit éthiopien de la Bibliothèque nationale (fonds éth., n° 142), une constatation historique qui reporterait à une époque bien plus récente la notation éthiopienne. Ce manuscrit dit en effet : « Au temps de l'empereur Gâlâwdêwos (Claude), apparurent Azaj Gherâ et Azaj Râgouel, prêtres, instruits sur les choses de la musique. Ils commencèrent à introduire la notation dans le chant ecclésiastique et instruisirent à leur tour les prêtres de Zadbâda-Maryâm, monastère que ce prince avait fait bâtir. »

La chronique en question reporterait donc l'introduction du plain-chant entre 1540 et 1559, durée du règne de Gâlâwdêwos, au lieu de 522 à 530, indiqués par le Synaxare. Il est cependant tout à fait improbable que l'Ethiopie n'ait pas possédé antérieurement un chant liturgique suffisamment réglé ; il doit s'agir de quelque réforme du genre de celle que saint Grégoire introduisit dans notre plain-chant, peut-être de l'introduction des lettres et des groupes de lettres à côté des neumes, plus primitifs. Il faut encore remarquer que le Synaxare attribue à Yared l'invention des trois modes du plain-chant; or, il n'est pas douteux que la rédaction du Synaxare ne date d'une période assez rapprochée du règne de Gâlâwdêwos. Il est à remarquer également que le titre d'*Azaj*, accolé aux noms des deux prêtres Gherâ et Râgouel, est un titre civil, correspondant à notre mot « intendant » ou « ordonnateur », et je ne sache pas qu'il existe en Ethiopie des prêtres portant ce titre.

Il y a même une preuve de l'antériorité du chant liturgique que je trouve dans un recueil de traditions manuscrit de ma collection, où je rencontre un passage qui en traite et qui dit :

« Au temps du roi Gabra Masqal, Yared établit le *Ziêmâ*, qui subsista jusqu'à Gragne. (Ce Gragne, autrement appelé l'Imam Ahmed, fit au XVIe siècle la conquête de l'Abyssinie presque tout entière.) Celui-ci détruisit les églises et les brûla, ainsi que les livres qu'elles contenaient.

« Sous le règne de Sartza-Danghel (successeur du roi Minas qui avait succédé lui-même à Gâlâwdêwos), on réunit les livres qui avaient survécu à la catastrophe, mais on n'en put trouver un seul ayant trait au *zêmâ*. Le roi lança une proclamation annonçant qu'il conférerait des honneurs particuliers à ceux qui parviendraient à lui en présenter un exemplaire.

« A force de chercher, on trouva un *tsomâ-deggwâ*, un *me'erâf* et un *deggwd* au monastère de Bêta-Lehêm (Bethléem d'Ethiopie, dans la province de Baghâmeder). C'est pour cela que Bêta-Lehêm a conservé le privilège de faire foi en matière de *deggwd*. Le *zemarid* (psalmodies) et le *masswâ'et* (répons), contenant les chants ecclésiastiques de tous les jours de fêtes et des diverses célébrations solennelles, furent trouvés à Zour-Ambâ, dont le monastère fait autorité en matière de *zemarid* et de *masswâ'et*[1].

« Enfin le *qeddâssê* (liturgie de l'office de la messe) fut trouvé à Selalkou, qui reste la principale autorité en cette matière. »

Ces documents liturgiques étaient donc bien antérieurs à l'invasion de Gragne en Ethiopie.

Notons enfin que le mot *deggwd*, qui correspond à l'antiphonaire éthiopien, se rapporte à un radical qui signifie « perfectionner, produire, publier ». Le *deggwâ* serait donc le *ziêmâ* « perfectionné », ou « mis à jour », probablement par les prêtres dont il a été parlé.

X

Les Qeniê. — En dehors, mais considérés en Ethiopie comme faisant partie de la liturgie proprement dite, se trouvent des chants dus à l'inspiration des lettrés, adaptés à la splendeur des cérémonies ecclésiastiques et qui ont fini par y avoir droit de cité. Il y a là toute une littérature musicale dont je ne discuterai pas l'intérêt, un nombre extraordinaire de *Salâm* ou « Saluts », en l'honneur de chaque fête et de chaque saint, des récitatifs à l'usage des moines, qui sont des compositions séculairement adaptées à la primitive liturgie. On appelle *melt'ân* ces sortes de psalmodies intercalées, dont le rythme poétique est fort indécis. Je dois dire, en passant, que la poésie abyssine perd de son caractère rythmique à mesure qu'elle s'éloigne des sources populaires pour arriver aux compositions des lettrés. Celles-ci nous ont toujours paru, à tous les points de vue, inférieures à celles-là, soit comme caractère rythmique, soit comme inspiration; les rimes elles-mêmes y sont d'une attristante pauvreté. Les chanteurs, ou plutôt les psalmodieurs, suppléent à cette imperfection en récitant avec une plus grande rapidité les vers dont la mesure dépasse de beaucoup les hémistiches réglementaires.

Un peu plus conformes à notre goût sont les chants qu'on pourrait comparer à ce qui, dans nos églises, tient à la fois du sacré et du profane : cantiques, motets, etc. Autrefois, c'étaient des sortes d'improvisations auxquelles se livraient les lettrés après le chant des psaumes. Ces compositions rappellent souvent les étranges tropaires de notre moyen âge[2]. En Abyssinie, on appelle *Qeniê* ces poésies dues à l'inspiration des lettrés, faisant suite aux chants purement liturgiques[3]. Les qeniê sont donc des compositions plus ou moins originales, s'adaptant au chant ecclésiastique. Les écoles de qeniê, dont les principales subsistent encore aujourd'hui dans le Godjam, en particulier au monastère de Dimâ, sont, par le fait, des écoles de rhétorique. Par extension, le mot qeniê correspond aujourd'hui à l'étude de la composition poétique.

Les qeniê rachètent par la diversité de leur nomenclature la monotonie persistante de leur inspiration religieuse. M. J. Guidi, savant italien, qui a eu à sa disposition un lettré éthiopien très au courant de la science de son pays, ne compte pas moins d'une dizaine de genres de ces sortes de compositions : le *Goubdyê Qannâ* (retraite de Cana?), qui n'a que deux vers; le *Za amlâk'ya*, qui a trois vers, et qui est ainsi nommé parce qu'il accompagne le psaume 62 : *Deus, Deus meus*, etc. (*amlâk'ya* veut dire : « mon Dieu »); le *Mibazehu*, qui accompagne le psaume 3 : *Domine, multiplicati sunt*, etc. (*mibazehu* signifie : « qui se sont multipliés »); les *Wdziêmâ* (pour *way Ziêmâ*, oh! quel chant!), qui ont cinq vers; les *Za yeziê* (*Nunc dimittis*); les *Mawâddes*, « louanges », qui ont huit vers, et que les lettrés divisent à leur tour en un certain nombre de catégories; le *Atch'er waziêmâ* (ou *waziêma raccourci*) qui n'a que deux vers; le *Kebour y'eti*, qui accompagne la seconde partie du psaume 149, verset 9, et qui a

1. Dillmann ne fait pas de différence entre le *Masswâ'et* et le *Deggwd*. (Chrest. Aeth. Prof.)

2. Voir *Journal asiatique*, n° septembre-octobre 1907, mon étude sur la *Rhétorique éthiopienne*.

3. Ces poésies correspondent aux στιχηρὰ de la vieille église grecque.

trois ou quatre vers, selon le ton où il est chanté; le *'Ét'an mogar* (jets d'encens), variant de deux à onze vers, selon le mode où on le chante.

Le *Qenié* se mêle donc à la liturgie, participe des divers tons du *Zêmâ* et, à ce point de vue, doit figurer dans l'ensemble de la musique liturgique des Ethiopiens.

XI

Les modes. — Nous avons déjà vu, en donnant la biographie d'Abbâ Yared, telle qu'elle figure dans le Synaxare éthiopien, qu'on attribue à ce musicien, enfanté par le miracle, la création des trois modes de la musique éthiopienne. Ces modes sont :

1° le mode *gheez;*
2° le mode *'ezel;*
3° le mode *ardrây.*

Le seul musicien professionnel qui ait traité de la musique éthiopienne, Villoteau (*Description de l'Egypte,* tome XIV), n'a rien trouvé qui puisse caractériser d'une façon précise ces trois modes. Il n'y a rien, en effet, dans la musique éthiopienne qui ressemble à notre mode majeur, ou au mode mineur, ou aux différentes modalités de notre plain-chant. Voici tout ce qu'il m'a été possible de conjecturer à cet égard.

Le mode *gheez,* c'est-à-dire « original », ou primitif, est le plus simple, et aussi, très probablement, le plus ancien. Dans l'écriture, on donne le nom de *gheez* aux caractères primitifs, c'est-à-dire à ceux qui correspondent aux caractères des autres écritures sémitiques. On sait que les langues sémitiques, à l'exception des langues éthiopiennes, ont des caractères qui sont uniquement des consonnes. Il faut, pour les vocaliser, y ajouter des points diacritiques, ou points-voyelles. Les langues éthiopiennes modernes ont des caractères qui portent avec eux leur son voyelle, mais les caractères primitifs, empruntés à l'alphabet sabéen ou himyarite, étaient uniquement des consonnes ou des aspirations correspondant plus ou moins aux esprits doux et rude du grec. On est donc fondé à interpréter le nom de *gheez* comme indiquant le caractère primitif du mode musical auquel il s'applique. Et, effectivement, ce caractère ressort de l'audition des chants conçus dans ce mode; ils se distinguent par une plus grande simplicité, signe distinctif d'une plus haute antiquité.

Le mode *'ezel,* si l'on se reporte à la racine *'azala,* indique un chant donné à voix « profonde »; on remarquera, en effet, que le mode *'ezel* est employé pour les offices correspondant aux temps de jeûne et des vigiles, en même temps que pour les chants ordinaires des cérémonies funèbres. On dira, par exemple, « le *'ezel* de telle fête... ». Quelques érudits ont prétendu que le mot *'ezel* signifiait « l'action de porter sur son dos », ce qui n'enlèverait rien au côté triste du mode.

Le mode *ardrây,* autant qu'il m'a paru, est au contraire le chant réservé aux cérémonies plutôt gaies. Il comporte de préférence des notes élevées et se distingue par l'abondance des appogiatures; son nom même, s'il faut en croire les Ethiopiens, correspond à une idée d'allégresse; il rappelle le souvenir de l'arrêt de l'arche sur le mont Ararat : « L'arche s'arrêta par ton ordre, ô Seigneur! sur le mont Ararat, » dit un chant abyssin caractéristique de ce mode; *ardrây* serait donc « le mode de l'*Ararat* », dont le nom précède, en langue éthiopienne, sur le *deggwâ,* la strophe que nous venons de traduire.

አረረት ፡ ነበረ ፡ ታቦት ፡
በትእዛዝከ ፡ እግዚኦ ፡ ለአንበት ፡

Ainsi donc, si l'on devait résumer le caractère des trois modes éthiopiens, le *gheez* serait le ton simple ou ordinaire; le *'ezel* le ton profond et triste, et l'*ardrây* le ton élevé ou gai. Jusqu'à présent, il m'a été impossible de trouver une définition musicalement plus précise.

Le *ziémâ* est, dans l'exécution, simple ou accompagné. Le *qoum ziémâ* est le plain-chant simple et le plus bref; le *zemmamé ziémâ* est plus prolongé que le précédent, et les clercs l'accompagnent, en le chantant, de légers battements de leurs cannes ou béquilles ecclésiastiques, appelés *maqwamyâ;* le *maraghed ziémâ* se chante avec accompagnement du kabaro ou timbale d'église, ou avec accompagnement de sistres; le *tsefât ziémâ* se chante comme le *maraghed ziémâ* en y ajoutant le battement de mains; le *dekoussié ziémâ* est, si je ne me trompe, le chant enchevêtré avec un autre chant, sur lequel j'ai à présenter quelques observations.

La musique liturgique n'est point exclusivement homophone, et je relève ici un des points qui m'ont le plus frappé. Dans plusieurs cérémonies, j'ai remarqué que, avant qu'une des parties eût terminé son chant, un autre chœur avait commencé le sien, si bien que l'ensemble forme une musique harmonisée, une sorte de contrepoint fort compliqué, auquel mon oreille avait fini par s'accoutumer et qu'il serait intéressant d'étudier.

Pendant que j'étais en Abyssinie, le prince Henri d'Orléans (mars 1897), qui fut plusieurs fois mon hôte, avait apporté un phonographe avec les rouleaux servant à prendre des chants. Je le priai de saisir au passage ces chants polyphoniques, dont le caractère m'impressionnait particulièrement. Je ne sais ce que sont devenus ces documents phonographiques. La mort, si inattendue, du jeune et vaillant explorateur a certainement privé la science musicale historique d'une source d'intéressantes révélations[1].



1. Nous avons pu nous procurer, grâce à l'obligeance de Msr le duc et de Mme la duchesse de Chartres, et par l'entremise de M. Eugène Aubry-Vitet, les rouleaux enregistrés par le prince Henri d'Orléans, au nombre de six ou huit. Ils sont tous en fort mauvais état, abîmés par le temps et les changements de température. Toutefois, de l'un d'eux, nous avons pu extraire le début d'une chanson amoureuse que M. Emile Bloch, premier grand prix de Rome, a transcrite comme on le voit ci-dessus, sans garantie d'une exactitude absolue.



J'ajouterai que, si je viens d'entrer dans tous les détails qu'on a pu lire, c'est surtout afin de faciliter aux explorateurs les recherches auxquelles ils pourraient avoir le désir de se livrer sur la musique éthiopienne.

XII

La notation. — Il serait désirable, en effet, que des musiciens professionnels s'occupassent de tirer au clair le difficile problème de la notation éthiopienne, dont le *deggwâ* réunit les divers éléments. Villoteau, qui s'est trouvé, lors de l'expédition de Bonaparte en Egypte, en rapport avec des prêtres abyssins relativement instruits, ne semble pas avoir connu l'antiphonaire éthiopien. Il a cependant recueilli d'assez intéressants renseignements, sur lesquels il se croit obligé de faire des réserves que nous renouvellerons après lui. Il a cité et défini un certain nombre de neumes, de lettres musicales et même quelques groupements. Or, les livres liturgiques éthiopiens fourmillent de ces groupements, dont Villoteau ne semble pas avoir compris le caractère. Un savant de haute valeur, M. Zotenberg, en a relevé un grand nombre dans son *Catalogue des Manuscrits éthiopiens* de la Bibliothèque nationale, sans s'expliquer à ce sujet. La collection de ces neumes, lettres et groupements de lettres qui forment la notation éthiopienne remplirait un volume, ce qui se comprend, le *deggwâ* et le *tsômâ deggwâ* comportant un enseignement oral perpétué par une tradition remontant à plusieurs siècles.

Je vais essayer de résumer ce que j'en sais.

Les neumes forment certainement le fonds de la notation éthiopienne, comme ils sont le fonds de la notation de toutes les musiques liturgiques de l'Orient chrétien. Ils en ont été probablement le fonds primitif. Je n'ai pourtant trouvé dans l'antiphonaire éthiopien aucune antiphone qui soit purement écrite avec des neumes. Les lettres et les groupements de lettres en font la plus grande partie, ainsi qu'il est facile de le voir en jetant les yeux sur tous les livres liturgiques de l'Ethiopie. Les lettres et les groupements de lettres m'ont donc paru être le résumé, ou plutôt la caractéristique des chants traditionnels qu'ils accompagnent. Pour me faire comprendre, je dois avoir recours à un exemple.

En tout temps, les lettrés abyssins ont composé de ces *qenié* dont nous avons longuement parlé précédemment. Ces chants s'intercalent dans la liturgie, alternant avec le chant purement religieux dont le *deggwâ* conserve la tradition. Cette tradition, comme je viens de le dire, est caractérisée par une ou plusieurs lettres prises dans le texte de l'antiphonaire, qui servent de prototype aux mélodies des compositions qu'on y adapte. Ces groupements de lettres correspondraient donc, sous une forme très abrégée, à ce que nous indiquons si fréquemment en écrivant : « Sur l'air de... » sous les titres de nos cantiques ou de nos chansons populaires.

De son côté, M. J. Guidi, le savant orientaliste italien, qui a eu le bonheur d'avoir à sa disposition un savant dabtarâ abyssin, après avoir cité un passage d'un manuscrit historique éthiopien, ainsi conçu : « Il fut tué (un pacha turc) par Abbieto Yonâêl, fils de l'impératrice Menitchalê, et les membres du clergé l'ont (célébré par un chant) noté avec les signes du *deggwâ*, qui dit :

« Yonâêl le serviteur de Malak-Saggad
A tué le pacha avec son poignard. »

M. Guidi, dis-je, ajoute à ce récit la note suivante[1] :

« Pour bien comprendre ce passage, quelques explications, que je dois, comme tant d'autres, au dabtarâ Kefla Ghiorghi, sont ici nécessaires. Quand on chante le *Nunc dimittis* du vieux Siméon (Luc, II, 29), on alterne le chant des versets avec quelques antiphones du *deggwâ*, que l'on appelle à cause de cela *zayzié* (antiphone du *Nunc dimittis*), comme par exemple le *qenié* ou *mawâddes* qui accompagne le psaume 46 (*Omnes gentes plaudite*, etc.), lequel commence par *kuelkemu* est appelé *zakuelkemu*, c'est-à-dire le *mawâddes* de *kuelkemu* (*za* est notre préposition *de*).

« L'antiphone qui alterne avec le *Nunc dimittis* dans les fêtes de la Vierge est ainsi conçue (Cf. Hebr., IX, 4, etc.) :

ታቦት ፡ እንተ ፡ ወስቴታ ፡ ኦሪት ፡
Tâbot enta westêtâ 'Orit
ውቱረ ፡ ይከድንዋ ፡ በወርቅ ፡
Wetura ykadenwā bawarq

« La mélodie sur laquelle on chante cette strophe sert de prototype et de modèle à de nombreuses antiphones qui doivent se chanter sur le même mode (de la même façon dont procèdent les Syriens, etc.), et ce prototype est indiqué par le ቱ (tu) de ውቱረ (wetura) et par ይ (y) ou ይከ (yka) de ይከድንዋ (ykadenwâ). Ces indications s'écrivent en caractères très fins sur la syllabe de l'antiphone correspondante qui doit être modulée comme le ቱ de ውቱረ ፡ et l'ይ ou l'ይከ de ይከድንዋ ፡ Cette modulation consiste à donner une note élevée aux dites syllabes, tandis que les autres sont sur un ton plus bas. Dans la suite des temps, à cette antiphone modèle :, ታቦት ፡ (tâbot), etc., on adjoignit deux petites strophes amhariques (langue populaire), qui se chantaient dans la même modulation que la première et qui servirent de leur côté de type et de modèle. La première de ces strophes, mêlée de gheez (langue liturgique) et d'amharique (langue populaire), dit ceci :

ንዋይ ፡ ጸፈርና ፡ መሥነቅት ፡ አዛይ ፡
Newāy zafernā maçnaqt azāy
ሐሐ ፡ ባይ ፡ ባመድ ፡ ላይ ፡ ተንቀባላይ ፡
haba bāy bāmad lāy tanqabālāy

« Les signes musicaux que l'on emprunte à cette petite strophe sont ጸፍ (zaf) pour la première partie de l'antiphone, lorsque celle-ci est assez longue pour pouvoir se diviser en deux parties, et ላይ et ባይ ፡ (*lây* et *bây*).

1. *Di due frammenti relativi alla storia di Abissinia* (R. A. dei Lincei).

« L'autre petite strophe amharique est :

የመልክ ፡ ሰገድ ሎሌ ፡ ዮናኤል ፡
yamalak sagad lolé Yonâël

ባቻን ፡ አረደው ፡ ባቾተል ፡
bâchân aradaw bachotal

« Les signes sont ሎሌ ፡ (lolê) pour la première partie de l'antiphone, si elle est longue, et ባቻ ፡ et ባቾ (*bachâ* et *bacho*).

« Comme je l'ai déjà dit, la strophe ታቦት (*tābot*), etc., est chantée à la fête de la Vierge; à la fête de la Croix, on chante à sa place :

ኦሪት ፡ ትዜኑ ፡ እምየንታ ፡
'Orit tezênu emt'entâ

መሰቀሎ ፡ ለማርያም ፡ ተርሲታ ፡
masaqalo la Māryām tersitâ

mais ces antiphones ont toujours la même modulation indiquée par les lettres prises dans la première ታቦት ፡ (*tābot*), etc., et ensuite par les lettres empruntées aux deux strophes amhariques[1]. »

Cette note, que j'ai cru devoir reproduire en entier, en accompagnant le texte éthiopien d'une transcription dans nos caractères, confirme ce que j'avais déjà dit, et indique bien que les lettres et les groupements de lettres se rapportent à la tradition oralement enseignée.

Je n'ai pu que relever un certain nombre de neumes, ou *ziémâ meleket*, sans pouvoir les définir exactement. Voici à cet égard les renseignements que j'ai pu recueillir; je les donne avec quelque réserve, en insistant sur ce point que les Abyssins, comme les Orientaux, n'observent pas leurs intervalles aussi exactement que nous observons les nôtres[2].

. ou point. On l'appelle ንቍጥ ፡ *naqwet*. Placé au-dessus d'un caractère, il indique que l'on doit prolonger le son.

⊢ appelé ቍርጥ ፡ *qourt'*, qui signifie « bref », indique une cadence en abaissant la voix. Le même signe est dans la musique arménienne le signe de l'esprit dur.

, indique une quarte ascendante diatonique avec un léger repos sur le dernier son. Ce neume ressemble au *checht* arménien qui indique qu'il faut élever un peu la voix en donnant plus de force au son final.

/ serait le même neume, d'après Villoteau. Ce neume ressemble beaucoup au neume arménien appelé *sour*, qui indique qu'il faut élever la voix avec force.

r indique qu'il faut continuer le son presque sans chanter : d'après A. d'Abbadie, on l'appelle ሀር ፡ *hĕr*. Ce neume ressemble au neume arménien dit *pouch*, qui indique qu'il faut émettre doucement le son.

c indique que le plain-chant doit être arrêté comme par un point d'orgue. M. d'Abbadie dit que ce neume s'appelle አንበር ፡ *anber*, dont la signification (radical *nabara*, il s'assit) concorde avec cette définition.

⊓ ou ⊓ est appelé ደፋት ፡ *dafât*, qui signifie « descente »; il marque un abaissement de la voix. Ce neume ressemble au *barouk* arménien qui indique une élévation et un abaissement successifs de la voix sur la même syllabe.

⊓ ou ◡ ou ∪ est appelé ደረት *darat*, qui signifie « poitrine »; il marque qu'on élève la voix.

ℶ appelé ጭረት ፡ *tch'erat* indique une cadence lente en élevant la voix, d'après A. d'Abbadie. Ce neume ressemble au *dzounk* arménien qui donne au signe qui le suit la valeur de celui qui le précède.

∩ appelé አጎበር *agobar*, qui signifie « rideau », ou mieux « baldaquin », serait, d'après Villoteau, l'indication d'un son soutenu et cadencé.

— m'a paru indiquer un prolongement du son avec arrêt accentué.

⊥ m'a paru indiquer une cadence en élevant la voix.

⊔⊓ m'a paru indiquer une sorte d'appogiature avec une double cadence montante et descendante.

ξ appelé *azreq* አዝረቅ qui semble signifier une « découpure », indique, d'après Villoteau, un son cadencé. Ce neume ressemble au neume arménien dit *wiernakhart*, qui indique qu'il faut élever la voix en tournoyant trois ou quatre fois.

∴ sur lequel je ne puis donner aucune indication.

Quant aux lettres, elles sont simples ou groupées. N'ayant pu vérifier par nous-mêmes la valeur de ces différents caractères, qu'on écrit d'une façon très menue au-dessus des caractères ordinaires, nous donnons les lettres simples suivantes avec leur valeur, d'après Villoteau, en rectifiant toutefois la transcription en caractères romains.

ሐ *hé* — demi-ton ascendant.

ሰ *sĕ* — demi-ton descendant.

ከ *ka* — ton ascendant en passant à un autre intervalle sans s'arrêter.

ዊ *wi* (*oué*, dans Villoteau) — ton descendant bref.

ገ *gă* — ton descendant soutenu.

ዋ *wā* — ton ascendant, pose.

ሆ *ho* — ton ascendant en passant du premier au second où l'on s'arrête un peu.

ብ *bĕ* — cadence de repos indiquant qu'il faut monter et descendre successivement d'un ton.

ኑ *nu* (nou) — ton ascendant.

ፄ *tz'ĕ* — ton descendant.

ቱ *tu* (tou) — tierce diatonique ascendante avec une cadence sur le second ton.

ዳ *dă* — tierce diatonique majeure ascendante en passant rapidement sur le second ton.

ቀ *qă* — tierce majeure ascendante en un seul intervalle avec une petite note portée sur le dernier son.

ና *nā* — tierce diatonique majeure ascendante avec un léger repos sur le troisième son.

ዋ *wā* — tierce mineure ascendante et ensuite descendante par degrés conjoints.

ወ *wă* — tierce mineure ascendante par degrés conjoints.

ዱ *du* (*dou*) — tierce mineure descendante en un seul intervalle.

እ *ĕ* — quarte ascendante diatonique.

ዮ *yo* (transcrit *ye* par erreur par Villoteau) — quarte ascendante par degrés disjoints ou en un seul intervalle.

አ *ă* — quarte ascendante par degrés disjoints et ensuite par degrés conjoints.

ዲ *di* — quarte diatonique descendante en allongeant et en cadençant le premier son.

ጬ *çé* — quarte diatonique descendante en faisant succéder rapidement les sons les uns aux autres.

---

1. *Qenê Abyssini*, par I. Guidi, Académie des Lincei.

2. Les neumes ou signes musicaux qui suivent n'ont pu, faute de caractères spéciaux, être reproduits suivant leur graphie exacte; ils ont été approximativement transcrits au moyen de caractères ordinaires, et cela pour aider à mieux les reconnaître. [*Note de la Direction.*]

ቦ *bo* — quarte descendante par degrés disjoints avec un léger repos.

ጺ *çi* — quinte descendante diatoniquement avec un léger repos sur le dernier son.

ረ *rě* — cadence finale sans point d'orgue. (Villoteau appelle ce caractère *anemer*. Il a été déjà défini lorsque nous nous sommes occupés des neumes sous le nom d'*anbăr*.)

ፌ *fē* — cadence de repos en montant de tierce.

ቤ *bé* — son soutenu et cadencé ou repos passager.

ቄ *qē* — prolongement de la cadence de repos en montant.

ፀ *tz'ă* — son prolongé et quelquefois cadencé.

ያ *yă* — son rapide.

ጦ *t'o* — son soutenu.

ሆ *ho* — son répété et prolongé.

Certaines de ces lettres portent avec elles un neume, ainsi :

ፀ̂ *tză agobar* « *tza* avec pavillon » — son soutenu et prolongé.

ጕ *qou* — son de suspension à une chute de quarte.

ረ̂ *agobar rĕ* — (*rĕ* avec pavillon) son soutenu et préparatoire pour la cadence du repos final en descendant par un point d'orgue jusqu'à l'octave basse.

Nous avons déjà dit que les groupements de lettres étaient très nombreux, et nous avons indiqué leur caractère; nous croyons devoir néanmoins donner les explications de Villoteau qui relève les suivants :

ዋካ *wăka* — ton ascendant avec cadence sur le premier ton et petit repos sur le second.

ዚአ *zi'a* — tierce diatonique majeure ascendante.

ናፍ *năf* — tierce mineure ascendante par degrés disjoints.

ዖፍ *'of* — tierce diatonique mineure descendante et cadence de repos.

ሃን *hăn* — tierce mineure ascendante par degrés disjoints et ensuite par degrés conjoints ou diatoniques.

ዛሕ *zăh* — quinte ascendante par degrés disjoints ou en un seul intervalle en soutenant et cadençant le dernier son.

ዜዛ *zéză* — quinte ascendante par degrés disjoints ou en un seul intervalle.

ሬስ *rēs* — cadence finale en montant.

Tout ceci est fort incomplet : les combinaisons sont d'autant plus nombreuses qu'elles se basent sur une tradition, et que les Ethiopiens ont apporté dans leur notation musicale le même esprit subtil qui se manifeste dans leur rhétorique, par exemple, où l'obscurité voulue est aussi appréciée que l'est chez nous la clarté, que nous considérons comme la pierre de touche du véritable écrivain. M. Zotenberg, dans son savant catalogue des Manuscrits éthiopiens de la Bibliothèque nationale, a réuni un nombre assez considérable de lettres employées dans la notation. Tout cela est lettre morte, et il en sera ainsi jusqu'à ce que la musique éthiopienne ait été étudiée sur place, aux endroits mêmes où la tradition est le plus exactement conservée.

On devine sans peine que, s'il est bien peu d'explorateurs et de savants que la musique éthiopienne ait séduits, et qui s'en soient occupés, il en est encore moins qui aient songé ou même qui aient été capables de nous conserver les mélodies contemporaines de ce peuple pourtant si intéressant. J'ai déjà dit que Ludolf, à qui la science éthiopienne doit de si importants travaux et qui reste, après plus de deux siècles, une source de renseignements toujours curieux, a été, relativement à la musique, d'une extraordinaire sobriété. Il ne nous a conservé qu'une mélodie, si tant est que l'on puisse donner ce nom à une simple clameur populaire, car, en Ethiopie comme dans notre France du moyen âge, il existe encore l'usage des clameurs publiques, comme notre antique clameur de haro. Celle qu'il a notée est une clameur de supplication que des particuliers ou des foules faisaient entendre devant la résidence impériale pour appeler sur leur sort la bienveillance ou la clémence du souverain. Cette clameur a même changé de forme de notre temps. Les Abyssins actuels n'en comprendraient même pas le sens.

La relation du voyage de la mission Lefebvre, Petit et Quentin-Dillon, un peu plus étendue à l'égard de la musique abyssine, donne quelques mélodies qui se chantaient à l'époque où ces explorateurs traversèrent l'Abyssinie.

La Borde, dans son *Essai sur l'histoire de la musique* (1780), reproduit quelques chants abyssins. Quant aux Italiens, au cours de leurs récentes expéditions en Ethiopie, ils ont à peine recueilli quelques mélodies. M. E. Fiori a publié dans le Bulletin de la Société de géographie

SPÉCIMEN DE NOTATION ÉTHIOPIENNE

ስለ፡ዕዝል፡ ወሰኑ፡ ወሠርዑ፡ ሃይማ
ኖት፡ እንተ፡ ኢትጠፍዕ፡ በውስተ፡
መክበብ፡ ይቤሎሙ፡ ኢየሱስ፡
ለአርዳኢሁ፡ ኢትደ፡ ወርቀ፡ ወኢ
ብሩረ፡ ወኢአልባሰ፡ ክቡረ፡ ኢይ
ሄይሰ፡ ምድዋት፡ በተፈቅሮ፡ ወበ
ሳለም፡፡ እስ፡ ለአለ፡ ሐረዮሙ፡ ኢየ
ሱስ፡ ወጸውዖሙ፡ ደብረ፡ መቅደሱ፡
ወአውረሶሙ፡ ወይቤሎሙ፡ ፍኖተ፡
አሕዛብ፡ ኢትሖሩ፡ ወአገረ፡ ሳምር፡
ኢትባኡ፡ ሖሩ፡ በሕቁ፡ ንሰ፡ አግብዖ፡
ዘተኃጉለ፡ ዘቤተ፡ እስራኤል፡ ዱያን፡
ፈውሱ፡ አጋንንተ፡ አውፅኡ፡፡

'Ezel du Wazēmā de Nāthaniel.

La partie encadrée (soulignée à l'encre rouge sur le texte original) ne fait pas partie du chant. Le manuscrit est écrit sur trois colonnes.

italienne (série III, vol. V, 1892), sous ce titre : *Saggi musicali dell' Eritrea,* quelques notes relatives à la musique des indigènes de la colonie italienne[1]. On y trouve un *andante pastorale* et un chant de guerre pour les *embiltà.*

Le docteur Amato a également publié quelques

Andante pastorale (joué sur la flûte de canne de la tribu de l'Aetopiano d'Alàl) Jigiuni.



chants dans son livre : *Dà Adua ad Addis-Ababa,* Salerno, 1898.

Mais la seule étude importante sur la musique éthiopienne qui ait été publiée jusqu'à ce jour reste celle de Villoteau, dans le bel ouvrage sur l'*Expédition d'Egypte.* La musique religieuse abyssine lui doit tout ce qu'on connaît d'elle. Villoteau a traduit en notation européenne des extraits de la musique liturgique dans les trois tonalités usitées en Ethiopie. Il faut bien tenir compte de ce fait qu'il est impossible de traduire exactement cette sorte de flottement qui existe dans la façon dont chantent les Orientaux et que notre notation ne saurait rendre. Ils chantent *alla grecca,* comme disent les musiciens italiens, c'est-à-dire du nez et d'une façon que nous considérerions comme sonnant faux, leur gamme et leur conception musicale ne correspondant pas avec les nôtres.

En réalité, presque tout est à explorer dans ce sens, et cette étude, bien modeste, aurait atteint le but que je me suis proposé si, en en donnant le désir à des musiciens compétents, elle facilitait leurs travaux en leur fournissant les principales données et les expressions techniques locales que j'ai pu recueillir et qui leur permettraient de les compléter[2]. Peut-être le musicien proprement dit éprouverait-il quelque désillusion en se livrant à cette étude, mais l'érudit y trouverait certainement, au cours de ses travaux, ce charme et cette saveur particulière qu'on éprouve à fouiller et à pénétrer l'inconnu.

C. Mondon-Vidailhet.

Mondon-Vidailhet (François-Marie-Casimir), né à Saint-Gaudens (Haute-Garonne) en 1847, savant philologue, fut nommé conseiller d'Etat de l'empereur Ménélik en 1897. Professeur d'abyssin à l'Ecole des langues orientales de 1898 à 1910.

Auteur d'un *Manuel pratique de langue abyssine* (*amharique*), Paris, Rouen, 1891; d'une *Grammaire de la langue abyssine,* Paris, E. Leroux et Guilmoto, 1898, d'une *Etude sur le Harari* (*Journal asiatique,* 1901-1902), de *Proverbes abyssins,* 1905, de la *Chronique de Théodoros II, roi d'Éthiopie,* 2 vol., Paris, 1905, de *Dialectes sémitiques du sud de l'Abyssinie,* Vienne, 1914, et de très nombreux ouvrages publiés dans le *Journal asiatique,* la *Revue sémitique,* les *Annales coloniales,* l'*Atlas colonial,* la *Revue internationale de sociologie,* la *Revue critique,* la *Revue des Études ethnologiques et sociologiques,* la *Correspondance d'Orient,* Mondon-Vidailhet a laissé de nombreux travaux restés inédits, quelques-uns selon sa volonté personnelle.

Depuis 1868, il fut collaborateur attitré de divers journaux : le *Petit Figaro,* l'*Evénement,* le *Gil Blas,* le *Parti national,* l'*Estafette,* le *Temps,* à Paris; le *Canigou,* le *Républicain de Tarn-et-Garonne,* la *Haute-Garonne,* etc.

Bon musicien harmoniste, il pratiquait agréablement le violon, le violoncelle, le piano et la harpe.

Homme très modeste, affable, d'une vie simple et de rapports très agréables, il mourut à Paris le 30 novembre 1910. La précieuse collection de manuscrits éthiopiens, geez et amhariques de Mondon-Vidailhet, ne comprenant pas moins de 113 volumes, a été déposée à la Bibliothèque nationale; le catalogue de cette collection a été dressé par M. Chaine, Paris, Leroux, 1913.

1. Nous en reproduisons ici quelques exemples. Ex. : *a-b-c.*

2. Une caractéristique du langage abyssin, aussi bien dans la conversation que dans les productions littéraires ou poétiques de l'ordre le plus élevé, consiste en une propension excessive au calembour. Presque toujours une phrase peut être comprise de deux façons tout à fait diverses, soit au moyen de certains sous-entendus, soit par la prononciation variable de certaines syllabes. Chez nul peuple le jeu de mots n'est plus en honneur.